



من موضوعات العدد: ◆ نقاد الأدب .

- ◆ ريادة العقاد للتحليل النفسى فى القصة العربية المعاصرة .
- ◆ الدكتور توفيق الطويل رائد الفلسفة الخلقية .
- ◆ حياة جديدة للقصة القصيرة .
- ◆ المستقبلية والتطور التكنولوجى والبشرى .
- ◆ المسرحية التعليمية والتغيير .
- ◆ فرانز ليست عازف البيانو الأسطورة .



حوار مع الدكتور لويس عوض



من معرض محمد بغدادى

إلى جانب الأبواب الثابتة



هو تكريم عالمى للأدب العربى

إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل

الايطالية للفنان الهولندي فان جوخ





٣	د. إبراهيم حمادة	في المصطلح النقدي : اللاسقول
٧	د. ماهر شفيق	نقاد الأدب : جورج واشنطن
١٦	د. إبراهيم عطا الشاهد	ريادة المقاد للتنجيد النفس في القصة العربية المعاصرة
٢٤	د. عاطف المراقى	الدكتور توفيق الطويل رائد الفلسفة الخلقية
٣٠	حسن حسين شكرى	حياة جديدة للقصة القصيرة للنقاد الأمريكي ناثان جليك
٣٧	يوسف ميخائيل أسعد	المستقبلية والتطوير التكنولوجى والبشرى
٤٠	الدسوقي فهمى	الروائي الإيطالي : جيوفاني فيرجا
٥٧	عبد المنعم الباز	التجريف
٧٠	هانى رجبى	الأصبع المقطوع
٨٩	رئيسى لبيب	رقصة الخطر
٩٥	ت. د. أحمد شفيق الخطيب	رؤيتنا على الله - لورانس تراث ، تشارلز بلونز
١١٠	محمد كمال محمد	الدفء
٤٦	عبد المنعم رمضان	أوراق أبى عبد الله
٦١	وليد منير	طيب الغائب
٦٤	أحمد الحقون	أعيد ترتيب القصيدة
٧٢	ت. خليل كلفت	قصيدتان للشاعر التركي ناظم حكمت
٨٥	كامل أمين	غربة
٦٦	أحمد عبد الله	شلوك يعود في ثوب جديد
٤٨	عادل العليسى	ليزيس وأوزوريس مسرحياً في مصر القديمة
٧٤	د. زين نصار	فرانز ليست عازف البيانو الأسطورة
٦٢	سليمان جميل	أضواء على الفرقة الموسيقية التونسية
٥٨	نبيل فرج	في الذكرى المئوية ليلانه : ناجى وعصره
٧٨	حسن سرور	من اللغزات والندوات الثقافية لحية الكتاب
١١١		حول معرض الفنان محمد بغدادى
٥٢	عصام عبد الله	حوار مع الدكتور لويس عوض
٨٦		الترجمة التعليمية والتغير
٩١	م. ق.	جورج سيمستون وسنوات الإبداع
٩٣		قراءة في قائمة الكتب الأكثر مبيعا هذا العام
٩٨	د. رمضان بسطووسى	السماع عن الصوفية - د. كوكب حامر
١٠٠	د. مصطفى عبد الغنى	القصاص .. كحالة اجتماعية في المجموعة القصصية صراع - صلاح عبد السيد
٣٠٤	جمال بركات	السؤال الحائر في قصصه هل .. محمد جبريل
١٠٧	عسن خضر	حكاية ، تو ، وأزمة المظنون في العام الثالث - فتحي غاتم
١١٢	د. صلاح فضل	حرية الإبداع

الأدبيات

الدراسات

الفن

شعر

سينما

موسيقى

موسيقى

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

تصانيف وتحقيقات

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

الثلث ٥٠ قرشاً

الاشتراكات من الخارج

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٢٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاسمة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندي





فى المصطلح النقدي :

اللامعقول

[فى المركز الداخلى للإنسان الأوروبى - حيث تسود أعظم لحظات حياته - يكمن جوهر عيشى]

أندريه مالرو

[إن أكثر ما يضايق المرء من العيشين ، هو ما يتغلغل فى نيرهم من قنوط متميز]

« أسطورة سيزيف » (١٩٤٢) .
والحديث هنالك بشخص مازق
الإنسانية ، على أنه فقدان الهدف فى وجود
متناثر مع كل ما يحيطه (علماً بأن
اللامعقولة تعنى حرفياً عدم الإنسجام) .
والوعى بهذا الإفتقار إلى الهدف فى كل
ما نفعل يؤدى إلى حالة من
الشعور بالكرب المتناثر الذى يعزى
الفكرة الرئيسية عند كتاب مسرح
اللامعقول ، وفى مقدمتهم : صمويل
بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وأرثر
أداموف ، وجان جينيه ، وهارولد پتر .
أما الذى يميز هؤلاء وغيرهم (من الكتاب
الأقل درجة مثل روبرت بنجيت ، وإن .
إف . كمبون ، وإدوارد إيلى ، وفرناندو
أرابال ، وجنتر جراس) عن كتاب الدراما
الميكيرين (من الذين عكسوا اهتماماً مشابهاً
فى أعمالهم) هو أن يترك للإفكار أن تصوغ
الشكل ، وأن تصوغ المحتوى أيضاً ، على
أن يطرح جاثياً كل ما يشبه التركيب اللطفى ،
وكذلك الربط المعقول بين فكرة وأخرى

● يعرف قاموس أوكسفورد فى طبعة
المختصرة (١٩٦٥) كلمة « لامعقول » ،
كما يلى :

١ - لا متناغم ، وخاصة فى الموسيقى
(١٦١٧) .

٢ - غير منسجم مع العقل ، أو
اللياقة والمناسبة ، وفى الإستعمال الحديث
تعنى ما يتعارض بوضوح مع العقل . ومن
ثم ، مع المضحك والسخيف .
وفى « قاموس بنجيون للمسرح »
(١٩٦٦) ، يقول مصنفه جون رسل
تيلور :

« إن مصطلح اللامعقول فى المسرح
يطلق على جماعة من مؤلفي الدراما ظهوروا
فى فترة الخمسينيات ولم يمسكوا أنفسهم
بمدرسة .

ولكن بدلو جميعاً يشتركون فى مواقف
معينة تجاه ورطة الإنسان فى الكون ،
وبصفة خاصة تجاه هؤلاء الذين ، أوجز
القول عنهم ألبير كامو فى مقاله المعروفة

داخل جدل عقل قابل للتطبيق ، وعلى أن
يحل على ذلك كله فوق خلية المسرح
لأعلاق التجربة . ولهذا الإجماع ما به ،
كما أن له محدودياته . فقد وجد أغلب
مؤلفي دراما اللامعقول ، أنه من الصعب
الإبقاء على أسبعية كاملة في المسرح دون
شيء ما من التصالح والانقياد في
المتصف ... والواقع أنه بحلول عام
١٩٦٢ ، بدت الحركة وكأنها استندت
تواها ، رغم أن آثارها في تحرير المسرح
التقليدي كانت لا تزال محسوسة .

وكان تطبيق هذا المصطلح الفلسفي
الجارى بالذات على الدراما ، من ابتداع
مارتن إسلن في كتابه « مسرح اللامعقول » (١٩٦١) . ومنذ صدور هذا الكتاب -
أصبح المصطلح أكثر من أي شيء آخر -
مألوفاً بين جمهوره القارئ في اللغة
الإنجليزية ، مما يبدو من المعقول البدء
بمناقشة مفهوم اللامعقولية في سياق هذا .

الحقيقة ، أن هذا المصطلح أصبح - إلى
حدّ مريب .. - عبارة ناجحة جدابة (كما)
يعترف مارتن إسلن نفسه بذلك متأسفاً في
مقدمته التي وضعها لمجموعة من
المسرحيات ، نشرها دار بتنجوين تحت
عنوان « دراما اللامعقول » (عام ١٩٦٥)
ولكن غالباً ما يمكن السماح بترجيح كفة
اللامعة على كفة الوفاء بالطلوب في مجال
الصياغة النقدية . وعلى هذا ، نستطيع -
في سهولة - توصيف الدراما المتأخرة في
إنجلترا بأنها تنبع تحت ثلاثة عناوين :
أولاً ، الدراما الشعرية ، ثم يتبعها

حركات معارضة على نحو ظاهر ، هما :
« دراما الغضب » و « دراما اللامعقول » .
والمزج بينها يؤدي إلى تقسيمات ثانوية
لا تحصى ، لقد استطاع جون رسل براون
عام ١٩٦٨ أن ينشر سلسلة من المقالات عن
المسرح البريطاني المعاصر ومؤلفيه . ولما
جاء في المقدمة :

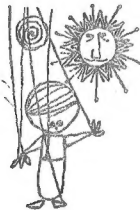
لقد أطلق على المسرحيات الجديدة كل
أنواع المسامات ، وكان في مقدمتها : دراما
حوض الغسيل بالمطبخ - الواقعية
الجديدة - دراما اللاتوصيل - دراما
اللامعقول - كوميديا التهديد والخطر -
الكوميديا القاتمة - دراما القسوة . ولكن لم
يكن ثمة غطاء ملائماً للرأس يمكن أن يستقر
أكثر من عام أو عامين . كما لم يكن هناك
غطاء واسعاً بدرجة كافية كي يمسح رأساً
واحداً أو رأسين . وغالباً ما كانت تبدو
تلك الأغشية أكثر ملامسة لرؤوس
الصحافيين الذين يتدعوها من رؤوس
كتاب الدراما الذين أقحمت عليهم
إقحاماً . ولربما كان أول شيء يقال عن
كتاب الدراما الجدد ، هو أنهم تركوا النقد
ينطلقون . (١)

كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن
المشاعدين أيضاً أخذوا يرون في التردد على
المسارح هذه الأيام عملاً ينطوي على
المخاطرة . فهناك حاجة ماسة إلى وجود
شكل ساك ومعروف إلى حدّ أنه لا الناقد
ولا المتفرج يقدر على أن يتكهّن بالشكل
الذي سوف تتخله المسرحية . وإذا كان
هذا الأمر مبعث رعبه للنقاد (وغالباً

ما يكون صدمة بالنسبة للمشاعدين) فإنه
يوصى - كما يقول أرمسترونج - بأن مؤلفي
الدراما قد جعلوا من المسرح نقطة تجمع
للصراع الدائم للخيال البشري ضد الرضا
الذات بالدين ، واللامبالاة الأخلاقية ،
والإنتقال للحرف الإجماعي . (٢)

ويبدو أن الدراما الشعرية كانت قد
سامت ، قبل أن تصل كل من « دراما
الغضب » ، أو « دراما اللامعقول » إلى
المسرح . ولقد اكتشف دونويو في كتابه
« الصوت الثالث » تاريخ الدراما الشعرية
ومن المحتمل أنه كان مصيباً فيما رآه بأن
الشعراء الذين يكتبون للمسرح ، غالباً
ما يسلّمون - على كره منهم - بأن
الكلمات ليست وحدها كافية للبهوض
بعبه الدراما . (٣) ولكن يجب ألا نتخلّ
عن التجربة على هذا النحو العرّض ، إذ
يسدون المسرحيات « الشعرية » -
كمسرحيات إليوت ، وفراي مثلاً - ما كان
لسا خلفها من مسرحيات « الغضب »
و « اللامعقول » (وكلاماً يعتمد على اللغة
إلى درجة كبيرة أن يظهر ، أو يصيب
تجاعاً .

ومن بين العنوانين المتعاقبين -
« الغضب » و « اللامعقول » فإن دراما
« الغضب » ، هي التي تركت التأثير الأكبر
والأسرع في المسرح الإنجليزي ، مما تخلّ
جون رسل براون في كتابه « الغضب
وما بعده » (١٩٦٢) على أن يؤرخ -
بحق - الفترة المعاصرة له ، بالعرض الأول
لمسرحية « أنظر واماك في غضب » على



هامش

دايت مجلة « القاهرة » خلال الأعوام القليلة الماضية على إصدار ملفات وأعداد خاصة عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن في مصر والعالم العربي، أو عن بعض القضايا الثقافية العامة .

وكان آخر ما أصدرته في ذلك المجال ، ثلاثة ملفات عن الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨ ، ثم عددا خاصا في شهر رمضان بجعل عنوان « منطلقات إسلامية » ، وأخيرا عددا متمارزا عن المسرح كان محل تقدير الفارسيين والمهتمين بالدراسات المسرحية .

ولى جانب الأعداد المتنازعة التي تنوى المجلة إصدارها - بمشيئة الله - عن النقد الأدبي ، والقصة القصيرة ، والفنون التشكيلية والسينما ، يسعد المجلة أن تحتفل قريباً بإصدار أعداد خاصة تضم دراسات ومتابعات عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن في العالمين العربي والغربي ، عن مرثى على ذكرى ميلادهم مائة عام . وسألى في مقدمتهم : طه حسين ، عباس العقاد ، إبراهيم المازني ، ميخائيل نعيمة ، إيليا أبو ماضي ، نجيب الريحاني ، جان كوكتو ، جبرائيل مارسيل ، أرنولد توينبي ، مارتن هايدجر ، شارل شايلن ، . . . الخ .

إن مجلة « القاهرة » التي تسعى بكل إمكاناتها المتاحة - نحو الأفضل في ميادين الفكر والأدب والفن ، لتأمل أن تكون موضوعات أعدادها الخاصة القليلة ، على مستوى التميز ، كما اعتاد قارئوها . . .

والله ولي التوفيق ؟

أ. ح

« مسرح اللامعقول » قبل ذلك بسبع سنوات .

Arnold P. Hinchliffe. The Absurd. London: Methuen and Co. Ltd, 1972 ◆

إبراهيم صادقة

الهوامش والمراجع

- 1- Modern British Dramatists, p. 2.
- 2- W.A. Armstrong. Experimental Drama. London, 1963, p. 9.
- 3- Denis Donoghue The Third Voice. Princeton, 1959. p. 249.
- 4- Kenneth Muir. Contemporary Theatre. P. 113.
- 5- Gordon Rogoff. "Richard's Himself Again", TDR, 1966, pp. 30-1.
- 6- Kenneth Tynan. Tynan on Theatre. Penguin, 1964, pp. 188-91.
- 7- John Mander. The Writer and Commitment. London, 1961.
- 8- Ibid, pp. 180-181.
- 9- "Pinter and the Absurd", Twentieth Century (1961, No. 1008, p. 185.
- 10- Ronald Gray. Brecht. London, 1961.
- 11- The Mesing Kauf Dialogues, Trans. John Willet, London, 1965, p. 104.
- 12- J.D. Hainsworth, "John Arden and the Absurd", A Review of English Literature, Vol. 7, No. 4. Oct. 1966, pp. 42-13- David J. Grossvogel. Four Playwrights and a Postscript. 1962.
- 14- Rogoff, 'Richard's Himself Again', Tulane Drama Review 34, 1966, p. 37.
- 15- Eric Bentley. The Playwright as Thinker. p. 233.
- 16- Irving Wardle. Now English Dramatists 12, 1968.

سنتين صورة واحدة في أخراج مسرحيات تختلف كل منها عن الأخرى باختلافاً واسعاً ، مثل : المارصا - هنري الرابع - الملك لير . وهذا يعني أن العالم كايوس وجوي ، أختنى منه : العقل ، والتسامح ، والأمل . إنه مكان تحمل عبثه ، أكثر مما نعيش فيه .^(١٤)

كما أننا سنلاحظ أن ما يطلق عليه جون راسل تيلور ، وموقف تم إعداده وترخيصه للغضب ، إنما هو شكل آخر لموقف متطرف ، لكاتب لا معقول .

ويجب ألا نقلق كثيراً بسبب الطبيعة الوقعية السريعة الزوال للدراما . فالمرح دانيا في حالة اضطراب . لأن نجاحه - كما يقول إيريك بنتل - يعتمد على مجموعة من المصادفات الشديدة الخصوصية :

« تتطلب القصيدة مؤبياً وسامعاً . وتقرب السيمفونية من الدراما من حيث تطلبها عملاً جماعياً ، وتنسج على يد قائد ، وجهوداً كبيراً ، ومالاً كثيراً - أساساً الدراما - التي تنتشر بأنها ملقى مركزي لتجميع الفنون كلها - فإنها تتطلب ترابطاً شديد الخصوصية من العناصر الاقتصادية ، والاجتماعية ، والفنية ، وبصفة خاصة في ظواهرها المركبة ، التي تشمل كل شيء في المسرح : من موسيقى - ورقص معبر - ومناظر - وحركات - وبلاغة ، وذلك كله ابتداء من عصر الإغريق إلى شاهويز ، بل وإلى ما بعد ذلك ؛ إن الدراما هي أكثر الفنون استعالة .^(١٥)

وكفانا عشرة أعوام في فن المستحيل ولقد كتب إرنست وارلد عن مجموعة أعمال تعرف بمسرح اللامعقول ، يقول : إن ضلوعه الشخصية ، هي : الاستعاضة بمشهد داخل للعلماء عن مشهد خارجي له - الافتقار إلى تفریق واضح بين الوهم والحقيقة - موقف مطلق تجاه الزمن الذي يمكن أن يتبدى أو يتكتم طبقاً للمطالب الذاتية - ظروف مرنة تستطيع أن تعكس الحالات العقلية في شكل من الاستعارات المروية - دقة متناهية في اللغة وفي البناء كحصن وحيد للكاتب ضد فوضى التجربة المعاشة^(١٦) .

هذا ما يمكن أن يكتبه وارلد بسهولة ، لأن مارتن إسلي كان قد وضع كتابه

نقاد الأدب : جورج واطسون

د. ماهر شفيق فريد

وكتاب نقاد الأدب بشكل توضيحاً وتطويراً متصلياً لهذه الفكرة . فهو يتناول النقد الوصفى الانجليزي منذ بداياته عند دريدن وفي كتابات الأوغسطين والدكتور صمويل جونسون والنقاد الرومانتيكيين وأرنولد وهنري جيمز حتى ت . س . إليوت والمشهد المعاصر . والمنهج الجديد الذي يسطعه الكاتب في تناوله هذا الوجه الهام من أوجه الدرس الأدبي يجعل الكتاب حافزاً لكسلي من المدارس المتخصصة والقارئ العادي .

وقد ولد جورج واطسون في اسكتلندا عام ١٩٢٧ ، وتال شهادته في الأدب الانجليزي من كلية ترينتي (الشالوث) بجامعة أوكسفورد ؛ ويشغل الآن زميلاً في كلية سانت جورج بجامعة كامبردج وعاضداً بها . حاضر أيضاً في كلية الجامعة بسوانسي

هذا هو أول تاريخ للنقد الانجليزي بقلم دارس بريطاني منذ أصدر جورج سيستري كتابه الذي مضى عليه الآن أكثر من سبعين سنة « تاريخ النقد الانجليزي » (١٩١١) . والكتاب أيضاً على درجة عالية من الأصالة في منهجه . فالمؤلف - وهو محاضر في الأدب الانجليزي بجامعة كامبردج - ينظر إلى تطور النقد على أنه عملية ديناميكية غير مستوية ويفصل نفسه عما ينسبه « المدرسة الأنيقية » في تاريخ النقد : ويعني بها أولئك المؤرخين الذين يسمون ، دون تثبت ، بوجود تطور مطرد للمذاهب النقدية . وبدلاً من ذلك يتبع نموذجاً تتخلله اضطرابات مفاجئة . فالنقاد المعظماء يرفضون تقبل الافتراضات النقدية التي عفا عليها الزمن ، ويقطعون المجالات الأدبية الشائعة في عصرهم بأفكارهم الجديدة القوية .

وجامعة نيويورك وجامعتي منيسوتا وويسكونسن . وفي ١٩٥٣ ساعد في إنشاء « جمعية الدولة اللاعبودية » بأوكسفورد ، وفي وضع كتاب الدولة اللاعبودية (١٩٥٧) وهو أول دراسة طويلة للبرالية البريطانية في فترة تقرب من ثلاثين سنة . وفي ١٩٥٩ زار بولندا ليدرس حاجات جامعاتها من الكتب الغربية ، وفتح لقب زميل لمجلس أوروبا في ستراسبورج حيث عمل في مصلحة الاستعلامات . وفي انتخاب ١٩٥٩ العام نال تسليتام ، ونشر كتاب الدستور البريطاني وأوروبا في ذلك العام نفسه . حرر كتاب سيرة أدبية لكولسردج (١٩٥٦) وبيلوجرافيا كميرج للأدب الإنجليزي - الجزء الخامس (١٩٥٧) وبيلوجرافيا كميرج الوجيزة (١٩٥٨) وحول الشعر المسرحي ومقالات نقدية أخرى (في جزئين ، ١٩٦٢) وهي أول طبعة كاملة لأعمال دريدن النقدية .

يقول المؤلف في تصدير كتابه :

« هذا الكتاب الذي هو تاريخ وجيز للنقد الوصفي في إنجلترا (وفيما بعد في الولايات المتحدة) ، منذ بداياته من حوالى ثلاثمائة عاما خلت ، محاولة لتوضيح المراحل التي مر بها من تحليل الأعمال الأدبية

الانجليزية منذ التجارب المبكرة للقرن السابع عشر حتى أساليب القرن العشرين ، وفي مثل هذا المسح الجبلي الذي يحاول التعرف على الشخصيات الثورية ، وشرح دلالة الثورات التي حققتها ، اضطرت إلى إهمال قدر كبير من الأعمال ذات القيمة ، كما أنه يحتمل أن يلوح النقد الكبار أنفسهم في ضوء غير مألوف باعتبارهم روادا لمنهج أو موقف قوى الأثر إزاء مشكلة الوصف . ما أنواع المسائل التي طرحها كبار النقد الانجليز أثناء تحليلهم ؟ وإلى أي مدى ، وبأي أدوات ، نجحوا في الرد عليها ؟ إن نقطة الثقل في هذا التاريخ تكمن في القضايا التي من هذا القبيل .

وقد بدأ جزء كبير من هذا الكتاب على شكل محاضرات في تاريخ النقد أقيمت بجامعة كمبريدج أثناءه عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ . وتبنى الأساسيات نفسها يرجع إلى مستمعي الذين كانوا هم أنفسهم نتاجا للتطور الذي حاولت أن أسفنه هنا . وقد شجعوني بما أبدوه من اهتمام نقدي بما قلته ، وموضوعي هذا لم يستكشف كثيرا ولكني أمل - من أجلهم - أن أكون قد وجدت بعض الإجابات الصحيحة ، أو - إن لم ينس لي ذلك - أن أكون على الأقل قد وضعت الأسئلة في صيغة أدق من

تلك التي استخدمها غيري من مؤرخي النقد » .

ويتكون الكتاب من عشرة فصول هي :

١ - الأصول الأولى : أنواع النقد الثلاثة - الوصف : موضوعاته ولغاته .

٢ - جون دريدن : الأسلاف - دريدن في مرحلته الأولى - رايمر وديش .

دريدن في مرحلته المبكرة

٣ - الأوغسطين - بوب - أديسون - فيلننج .

٤ - صمويل جونسون .

٥ - رورذورت وكولردج .

٦ - لام وهازلت ودي كونس .

٧ - ماثيو أرنولد

٨ - هنري جيمز .

٩ - مطلع القرن العشرين : ت . م .

إليوت - أ . آ . ريتشاردز - ولسم

إيمسون . ف . ر . ليفيز .

١٠ - المشهد في منتصف القرن :

الأخلاقون - النقد الجديد - المؤرخون .

ويتمنى الكتاب بيلوجرافيا مختصرة ،

وتكشف .

ولسوف تقتصر في هذا المقال على عرض

ما يقوله المؤلف من ثلاثة من نقد العصر

الحديث هم : أ . آ . ريتشاردز ، ولسم

إيمسون ، وف . ر . ليفيز .

صدر حديثا

- د . أحمد عبد الويس . تطوير المجلس الإقتصادي لمنظمة الأمم . هيئة الكتاب .
- د . يحيى طريف الخولي . فلسفة كارل بوبر . هيئة الكتاب .
- د . لطيفة الزيات . الباب المفتوح (رواية) هيئة الكتاب .
- أحمد عمر شاهين . الآخرون (رواية) مؤسسة العروبة .
- مروان محمد برزق . الملقى والفصول (شعر) مؤسسة العروبة .
- فؤاد إبراهيم عباس . العادات في الموروث الشعبي الفلسطيني . مؤسسة العروبة .
- د . نهاد حسن إمام . الحرية عند بوشكين . مطابع الشريف .

أ . آ . ريتشاردز

إن أولى الأخطاء التي يمكن للمرء أن يقع فيها في معرض الحديث عن نقد أ . آ . ريتشاردز المولد عام ١٨٩٣ - ومن أشيعها أيضا - الظن بأنه كان رائدا لمدرسة نقدية في القرن العشرين إليوت أحد أعظمائها . والتاريخ وحدها تكذب هذه الفكرة : فإليوت أكبر الرجلين سنا بخمسة أعوام ، وأول أعماله النقدية وأحبها - الغاية المقدسة (١٩٢٠) - قد ظهر قبل أن ينشر ريتشاردز أي شيء . وريتشاردز إنما هو - ببساطة - أقوى مُنظري القرن تأثيرا كما أن إليوت أكثر نقد القرن الوصفيين تأثيرا . وإن الممارسة لتسبق النظرية كما

يجتد في كثير من الأحيان . ومع ذلك بقي لرتشاردز إنجازاته الخاص المستقل كعالم جمالي ، وهو إنجاز كان يمكن أن يتحقق حتى لو لم يوجد إليوت قط . فرتشاردز ، عل نحو لا مهرب منه ، جزء من هذه القصة بفضل أساليب التحليل التي أوحى بها .

ودعوى رتشاردز أنه كان رائداً للدرسة « النقد الجديد » في إنجلترا وأمر بك أن أثناء الثلاثينيات والأربعينيات إنما هي دعوى لا سبيل لنقضها : فقد قدم الأسس النظرية التي أقيم عليها تكنيك التحليل اللغوي ، وهي حقيقة أريكت ، على وجه العموم ، النقاد الجدد . فطرييات رتشاردز قابلة للتجريب إلى حد ضئيف ، وقد سلب عليها الفلاسفة وعلماء النفس نيران خبرتهم لعدة سنوات . أضف إلى ذلك أن كتبه هو منذ العشرينيات قد صارت تمنح إلى النطرف عل نحو مطرد . فهو أحد هؤلاء المفكرين المعناري الخط من تمنح أصعالمه التالية إلى الانتعاش لا من قدر ذاتها ومؤلفها فحسب ، وإنما أيضا من قدر كتبه الأولى . ومهما يكن من أمر يستقصص هنا عل الحديث عن تأثيره في النقد الوصفي ، لا عن المدى الكامل لنظريته الجمالية .

بعد أن درس رتشاردز علم الأخلاق في كمبريدج ذوي فجأة في صيف ١٩١٩ إلى أن يجاهر عن نظرية النقد في مدرسة كمبريدج الوليدة للأدب الإنجليزي . وكان هذا القرار حاسماً لأن كتبه الأساسية التي ظهرت كلها في فترة العشرينيات كانت قائمة على خبرته بطلته في كمبريدج ، وكان تأثيره في تعليم اللغة الإنجليزية وأدائها هناك ضيقاً وباقياً . كما أن اهتمامه بعلم النفس كان جاساً للطايق وتوليفاً وإن لم يكن عميقاً . وتفصله صابر ذلك العلم بس ، عل نحو مباشر وقوى ، النقد الإنجليزي . وإن صلت بالدراسات الأدبية تبرز بوضوح في كتابه أسس علم الجمال (١٩٢٢) الذي ألفه بالاشتراك مع صديقين له كانا من زملائه أثناء سني الدراسة الجامعية : تشارلز كاي أوجدن ، وتيميزمزد . وهذا الكتاب محاولة مميزة لتحديد معنى « الجمال » عن طريق دراسة تأثيره في متلقى الفن . وفي كتاب معنى المصطفى (١٩٢٣) خلق أوجدن ورتشاردز رطانة جديدة في علم المعاني ميزا فيها بين الاستخدام « الرمزي » للغة في العلم والاستخدام « المحرك للوجدان » لها

الشعر . ومالبت رتشاردز في أول كتاب له يختص بعلم الجمال الأدبي ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات - أسسول النقد الأدبي (١٩٢٤) - أن وأصل مقفده استكشاف لفة الشعر « المحركة للوجدان » . وبلغت هذه المحاولة ذروتها في كتابه النقد التطبيقي (١٩٢٩) الذي كشف عن نتائج تجاربه التي أجراها في قاعات محاضراته بكمبريدج ، متوسلاً إلى ذلك بجعل طلبته يملكون نصوصاً تزعم عنها كل ما يذك عل صاحبها وعصرها . وبهذا الكتاب الذي ليس آخر كتبه تنتهي فترة تأثير رتشاردز الأساسي : فقد أخذ الوقت الذي يقضيه في كمبريدج يتناقص ، وصار يجاهر في العين ، ويجرب « الإنجليزية الأساسية » (شكل بسيط من أشكال اللغة الإنجليزية) بالاشتراك مع أوجدن . وفي ١٩٣٩ استقر في الولايات المتحدة .

إن رتشاردز - شأنه في ذلك شأن أوجدن - متعدد المعارف عل نحو بالغ ، إنه ليضرب بسهم في كل أنواع النقد إلى جانب عشرات من الاهتمامات الأخرى . إنه في المحل الأول - بطبيعة الحال - ناقد نظري مثل كولريج . وكمثل هذا الأخير لم ينمض في التحليل الأدبي إلا غشياً لمنهجه . عل أن هذا التشابه بينهما لا يعملنا إلى بعيد . فقد كان لولريج أدبياً حتى أطراف أصحابه ، ضعي بكل مصالحه من أجل الشعر المستحزذ عليه . أما رتشاردز فإنه من بين جميع النقاد الانجليز الكبار آخر شخص يتصوره المرء وهو يعمل ديوان شعري بين يديه . فاهتمامه بالشعر يلوح بجردياً إلى الحد الذي يستحيل معه كل الشعر الإنجليزي إلى تمثيل لمبدأ جمالي أو إلى مجموعة بيانات ضيرة لنا تجارب تكونون نظرية في التوصيل . وليس نقده أكثر تجريداً من نقد كولريج فحسب ، وإنما هو أيضا يتناقص عل نحو عتيف من حيث اللهجة .

فكلا الرجلين يكتب من زاوية الهوى . وكلاهما (بطريقته الممنعة في انجليزيتها) فخور عل نحو ساذج بوضعه كهائي ، وكان ما تشتمل عليه مكتبة أحد السادة ، ووضع أفكار لامة له ، أجلى عليه من تركيز التخصص : ذلك التركيز للممر للنفس . غير أن طابع الهواية عند كولريج متحامس وود ، أما عند رتشاردز فإنه عظم للأصنام عل نحو تموزه الخبرة ، يلوح وكأنه قد

صُم بحيث يستفيد من النزعة المناهضة للرومانسية التي سالت كمبريدج في سنوات ما بين الحربين . فهو يرفض الماضي باستخفاف أكبر من ذلك الذي أبداه إليوت . وأول فصل في كتابه « الأصول » - « فوضى النظريات التقليدية » - يكاد يكون رفضاً كاملاً لـ « المخزون الهوى تقريباً » : عزن كل النقد الأدبي قبل رتشاردز حيث أن كل ما يشتمل عليه هو « بضع تخمينات ، وكيفية من التحليلات ، وكثير من الملاحظات السافلة المعزولة ، وبعض الخسوس الالامعة » . وبهذا يغلو المسرح للإعلاء بفرض كانه في كل موضع من نقد رتشاردز : « لا وهو القول بأن مكتشفات العلم التجريبي قوية التأثير من الناحية اللسانية عل نحو يكمنان بفشارع اكتشافات أي نوع آخر من البحث ، وإن عل النقد الأدبي أن يزود نفسه بالأسلحة التجريبية . والنقد ، في رأي رتشاردز ، مازال في المرحلة التي كان العلم فيها قبل فرنسيس بيكون . وهدف نظريته الجمالية هو دفعه - بمساعدة علم النفس الجديد - نحو الوضع السعيد الذي يستطيع الناقد في ظله أن يستعمل علم النفس الجديد - نحو الوضع السعيد الذي يستطيع الناقد في ظله أن يستعمل أساليب المعامل ، ويثبت زنايف اكتشافات غير العلمية .

وغرابة هذا البرنامج واضحة بما فيه الكفاية . غير أنها ليست غريب من تطبيق رتشاردز التفصيل له ، فنحن خليقون أن نتنظر من مثل هذا البرنامج أن يصير عل أن الشعر عملية توصيل تجريبي بين الشاعر والقارئ ، وإن الفنون هي أعل شكل من أشكال النشاط الوصفي ، ومادامت أي محاولة لوضع علم النفس في خدمة الشعر تمنح إلى الإصرار عل أن الشعر نشاط إنساني قابل للتحليل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات وذلك مثلاً كان وريزورت يرى أن الشاعر « بشر يتحدث إلى بشر » . فحقائق علم النفس بشرية خالصة . غير أن رتشاردز - بتناقض مريب - يتخذ عكس هذا الموقف تماماً . فهو يرفض الأال القوى في إقامة مدرسة نفسية في النقد تتحدر مباشرة من صلب النقد البسيرو الذي كان يكتبه أبناء العصر الفيكوري وربما كان معطف ذلك النوع من النقد قد لاح في العشرينيات أشد بلى ، من أن يعاد

ارتداداً . ومن الحق أن رتشارد كان خير على وعي نافذ مما للبدع العقلية الجارية من سلطان . وإن أبعد الحقائق السلبية على البعثة في كل النقد الإنجليزي خلال القرن العشرين هي افتقاره - الذي يكاد يكون كلياً - إلى نقد نفسي . وإن كانت هناك طبيعة الحال أمثلة منزلة منه كتلك الدراسة المسماة «دراسة نفسية شملت (١٩٢٢) إرنست جونز لتلميذ فرويد . ولابد أن هذا التهرب قد كان ضيق النطاق جدا ، فحق على مثل هذا البعد الزمني يلوح أشبه بمفارقة مستحيلة ، ذلك إنه في عين اللحظة التي كان علم النفس فيها يجعل نفسه محترماً كعلم ؛ وفي عين اللحظة التي كان فيها أكثر النقاد الانجليز تأثراً - وهو نفسه له بعض ذرية يعلم النفس - يسعى إلى جعل النقد محترماً بمعنى مشابه ، كان النقد يتخلل عن اهتمامه التقليدي بالشعراء وذلك من أجل تظاهر متفق بأن المقاصد أبنية قائمة برأسها ، ومصنوعات إنسانية تكفي نفسها بنفسها . ويرفض رتشارد ذلك الأصل باستخفاف لا يدع لنا معه وقتاً لالتقاط أنفاسنا والشروع في نقاش . ففي الفصل الرابع من كتاب الأصول ، وفي عين اللحظة التي يعلن فيها رتشارد عقيدته القائلة بأن «التوصيل هو» الهدف الرئيسي للفتان يضيف دون التباس :

«مهما أكد علماء التحليل النفسي فإن العمليات العقلية للشاعر ليست مجالاً مفيداً جداً للبحث ، فهي توفر لنا ميداناً واسعاً للنخمين الذي لا يتحكم فيه شيء . . . وحتى إذا عرفت أكثر بكثير عما نعرفه الآن عن طبيعة عمل الذهن ، فإن عارولة الكشف عن العمليات الداخلية للذهن ، الفكان ، متوسلين إلى ذلك بشهادة إنتاج وحده ، لابد أن تكون معرضة لأكثر الأخطار جدية . وإذا حكمنا بما نشره فرويد عن ليناردو دانسي ، أويونج عن جوتيه . . . فسجدنا على علماء التحليل النفسي نقاداً فاضلن على نحو يمحى انتباه .»

وهذا كلام غير متقن إلى حد كبير . فإن تعميم الحكم على أساس مثلين سخيف واضح . والاعتراض بأن التخمين - التحليل - النفس لابد أن يكون «غير يمكن التحكم فيه» ، يسأي معنى هذه الكلمات ، زيف مادام هذا النقد - شأنه في ذلك شأن أي نوع آخر من أنواع النقد

الوصفي - نعرضاً لأن يطالب بالدليل («أرى ذلك في القصيدة») وعلى أية حال ، فلماذا يتعين على الناقد أن يحصر نفسه في نطاق «شهادة العمل وحده» ؟ بدليل أن عزوف رتشارد - بعد جهوه بنظرة التوصيل عن النظر إلى التوصيل من زاوية هدف الشاعر قد يكون له ما يبرره عملياً . فهو متجذب اجتذاباً قوياً إلى عالم العلوم التجريبية . ويتصحب رتشارد أسفاً - في الفصل الأول من كتاب الأصول - لأن «أبسط الأنشطة الإنسانية هي وحدها التي تخضع لأساليب العلم في القوة الحاضرة» . ولا يوب في أن إخضاع قراء الشعر لأساليب الماحل أيسر من إخضاع الشعراء أنفسهم لها . فأقلية الشعراء «في نهاية الأمر ، موثي . والأحياء منهم مشهورون شهرة سيئة بأنهم يكرهون إلزام أنفسهم بشيء» . غير أن أي قاعدة محاضرات خفيفة بأن تمدنا بكمية جاهزة من القراء ، ويوسمك أن تجري تجارب على مقدرتهم على القراءة ، وتصف النتائج دون أن تحشى عقاباً . على أن ثمة صعوبة عملية واحدة : وهي أن بعض القراء أعلم من بعض . وقد شارك رتشارد في التحيز ، الذي صار مبدعه أثناء سنوات فاضل قبل الحربين ، ضد الاعتماد على المعلومات التاريخية ، وعند هذا الحد اكتفينا لديه بحسرة التجربة التي سخاها في النقد التطبيقي .

ويقترح رتشارد ثلاثة أهداف في كتاب النقد التطبيقي (١٩٢٩) : أن يصبح حساساً وحالة الثقافة في عصرنا ، وأن يوجد نوعاً جديداً من عادات القراءة «لن يربطون به يكتفون بأنفسهم ما يظنونه ويشعرون به إزاء الشعر» (ويكون ذلك ، كما هو واضح ، بإجراء تجارب مشابهة على أنفسهم) ، وأن يصلح لتعليم الأدب . وجهله الأهداف نصب عينيه ، وزع على طبعه في كمبرج تصوراً قصيرة لفصائد غير مألوفة ، ودعاهم إلى التعليق عليها بغزيرة . وتتكون مادة الكتاب من مختارات من هذه التعليقات التي يتدعوها «مراسم» ، متبعة بتحليل لما اشتملت عليه من أخطاء عميقة ، واقتراحات لإصلاح نظام التعليم .

والنتيجة التي انتهى إليها رتشارد من تجربته هي أن حالة التعليم منخفضة

الستوى على نحو يشع . وقد كانت موضوعات اختياره فوق المتوسط : «لست أرى أي سبب كان للظن بأنه يمكن العثور بسهولة ، في ظل أوضاعنا الثقافية المعاصرة ، على مستوى للتمييز النقدي أعلى» (ص ٥) من ذلك الذي وجهه في جامعة كمبرج . ومع ذلك فإنه (طبعاً) لتحليله قد وجدنا عشرة أنواع من الفشل كانت تقعد استجابات طليته . وتقتد هذه الأنواع من الفشل في فهم المعنى البسيط للفصائد ، إلى الاسراف في العاطفية ، إلى الكبت ، إلى الارتباطات العقائدية . ولقد نذهب إلى أن فشل تلاميذ رتشارد ربما كان مضمناً في الاختيار الذي أجراه عليهم ، لأنه ليس هناك من الأساليب ما يدعو إلى الظن بأي شيء شعري في التاريخ قد كتب للهدف الذي يضعه رتشارد نصب عينيه هنا ، وهو ما أشرف على الاعتراف به - بقوة مدمرة - في مقدمته للكتاب : «إن الشروط الدقيقة لهذا الاعتبار ليست صورة طبق الأصل من تعاملنا اليومي مع الأدب» (ص ٥) . وهذا تقرير رقيق على له معناه الكبير . فإنه يلوح أقرب إلى الطبيعة أن كل الفصائد إنما توجد في ظل تقاليد تمل ، بمعنى في المعال ، دلالة القصيدة ، وإن الفصائد المنتزعة من سياقها التاريخي تميل إلى أن تعني شيئاً آخر ، أو تتصلب في مرتبة ما لا معنى له على الإطلاق . وما دام الأمر كذلك فإن كتاب النقد التطبيقي بتسجيله لأنواع الفشل في الاستجابة ليس إدانة لنظام التعليم الإنجليزي - وإن يكن جديراً بالإدانة - وإنما هو مجموعة قوية التأثير من الشواهد التي تؤيده إلى أن القراءة غير التاريخية قارة رديئة .

ومعها يكن من أمر فإن مثل هذه القراءة غير التاريخية التي شجعتها رتشارد كـ «تجربة» ، وإن لم يوح بها قط كمثل أعلى ، قد تطورت إلى مثل أعلى بمثابة الحفر الأسس هو التحليل عند مدرسة - النقد الجديد - التي ظهرت في إنجلترا في أواخر العشرينات ، وامتدت إلى الولايات المتحدة في السنوات السابقة للحرب العالمية الثانية ، وأظهرت من الدلائل ما يبدل على أنها سادت النقد الأكاديمي ، وخاصة في أمريكا ، بعد عام ١٩٤٥ . وقد ظهر كتاب جون كروزانسم الموسوم بـ «النقد الجديد في ١٩٤٠ ، أي بعد عام من استقرار رتشارد

في أمريكا . ولصقت بالثدق الناهض للنزعة التاريخية صفة « الجديد » المحزنة التي كان من المحتمل أن تتدفق أقل ملائمة مع مرور الأعمار . وبعجىء أواخر الثلاثينيات صارت تلوح أمريكية مميزة إلى الطبع الذي يسهل له أن ننسى أن أصولها بريطانية إلى حد كبير . ومن المحقق أن الصراع الذي دار على العنصر التاريخي في النقد قد كان دائماً أكثر درامية في الولايات المتحدة منه في إنجلترا . ويرجع ذلك ، جزئياً ، إلى أن الدارسين المحافظين في أمريكا كانوا أشد عاقلة من نظرائهم في إنجلترا ، وجزئياً إلى أن الحاجات الخاصة للجامعات الأمريكية كانت تدعو ، حقيقة ، إلى تأكيد أساليب تحليل القصائد وشرحها - وهي حاجة جنح النقاد التاريخيون إلى تجاهلها ، ولأح النقاد الجند متحمسين لخصابها .

ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شك في أن الموروث النقدي الجديد انما نبع من إنجلترا العشرينيات . ويقف لبوت على نحو غير محدد من هذه الحركة : فهو ، جزئياً ، رائدها ، وجزئياً شك في جنواها . أما رتشاردز فيمهدا بنظرية جمالية مفككة الأوصال تنبئ عليها ، وينشد « لطيفي » أكثر من تاريخياً يدعى العلم . وإن أول تحليل نقدي جديد ليم في « تعاون كلمة بكلمة » بين الشاعر الإنجليزي وروبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لورارايدينج في رسالتها الموسومة بـ « دراسة مسحية للشعر الحديث » وهي دفاع مسبب عن بعض الشعر الذي ظهر بعد عام ١٩١٨ ، وقد نُشرت في لندن عام ١٩٢٧ . وقد كان حديثهما عن سوناتة شكسبير رقم ١٢٩ في تلك الرسالة - طبقاً لما يرويه رتشاردز في مجلة فيوريورد (نيوهيكن ، ربيع ١٩٤٠) - هو النموذج الذي استلهمه وليم إيمبسون في كتابه سبعة أنماط من الأبيات (١٩٣٠) .

وليم إيمبسون

إن تحليل جريفز ورايدنج لسوناتة شكسبير التي تبدأ بـ « ضياع الروح في متاعه من العار » تمثل أغلب افتراضات وتكتيكات المنهج التحليلي الذي اتبعه إيمبسون ، من بعدهما ، في كتابه المسمى سبعة أنماط من

الأبيات . وقد كان هذان الاثنان يريان الكثير من القصائد الحديثة - وخاصة قصائد إ. ا. كمبجز - ذات صعوبة وهيئة ترجع إلى غرائب جهل كلماتها وعلامات الترقيم المستخدمة فيها - أو كيا يقولان : « إنها تغدو بالغة الوضوح حين يشرع القارئ في الانكباب عليها » وهي لا تمثل الصعوبات الأبديّة التي تمنح بعض القصائد الخلود (دراسة مسحية للشعر الحديث ، ص ٧٥) أما سوناتات شكسبير فصعبة حقيقة . وأى بيت من قبيل بيت شكسبير :

مجنونا في غمرة السعى ، وكذلك في الامتلاك مثل « عدداً من المعاني المتداخلة » (لم يتلاعب جريفز ورايدنج بكلمة « الأبيات » بالذات) . غير أن تقدمها لا يزال تاريخي النزعة بما يكفي لأن يجعلهما يقولان : « إن علامات الترقيم هند شكسبير تسمح بتتبع المعاني التي يتتبعها لعلاء والأهم من ذلك هو اعتقادها الحبيب بأن « الصعوبة » فضيلة شعرية هامة :

« لو اننا اخترنا أى معنى واحد فإتينا نكون مدنيين لشكسبير بقدرتنا على أن نختار معنى واحداً على الأقل ، هو الذى بقصد ، وآخر يشمل أكبر عدد ممكن من المعاني ، أى أكثر المعاني صعوبة . فأصبح المعاني هو دائماً أكثرها اضائية » (ص ٧٤) .

والملاحظات التي تلى ذلك تنوء بوجود خصائص تركيبية (والعلاقة المتداخلة ، على نحو هيف ، بين كلمات أول بيتين) ، وضروب من الأبيات اللغظي أيفسا (إن لكلمة Waste معنيين : فهي يمكن أن تعنى « يبدد » أو تعنى « متاعه » أو « قفز » في السوناتة السالفة الذكر .

والحجة التي تعتمد عليها في اعتبار كتاب جريفز ورايدنج مصدراً لإلهام إيمبسون هي رتشاردز نفسه فوليم إيمبسون المولود عام ١٩٠٦ قد جاء إلى كلية مودالين بجامعة كامبردج (وهي كلية رتشاردز) عام ١٩٢٥ كي يدرس الرياضيات بعد عام من ظهور كتاب رتشاردز المسمى أصول النقد الأبي . ويقول رتشاردز في مقالة له بمجلة فيوريورد (نيوهيكن ، ربيع ١٩٤٠) إنه في عام ظهور كتاب جريفز ورايدنج و تحول إيمبسون ، في ستة الأخيرة ، إلى دراسة الأدب الإنجليزي . ولما كان طالباً بكلية مودالين فقد جعلنى هذا مشرفاً على

دراساته . ولاح أنه قرأ من الأدب الإنجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأه في فترة أحدث وحل نحو أفضل . وهكذا صار دورانا مهديين بأن ينمسا ، وفي زيارته الثالثة ، تقريباً ، ليبدأ يستخدم ألعاب التفسير التي كان روبرت جريفز ولورارايدينج يلعبانها في تناوُلها للنسخة الحالية من علامات الترقيم في سوناتة شكسبير « ضياع الروح في متاعه من العار » . وإذا أمسك بترك السوناتة كما يمسك الحاي فبعته ، أخرج منها عددا لا ينتهي من الأرابب الحية ، ويخت لميته بقوله : « إن يوسعنا ان تفعل هذا بأى قصيدة . أليس كذلك ؟ » . وكانت هذه نبذة من الله لمشرف على الدراسات مثل ، فقلت له : « غير لك ان تخفى وتقوم بهذه العملية بنفسك ، أليس منى في ذلك ؟ » وبعد ذلك بأسبوع أخيرى انه مازال يكتبها على آتة الكتابة . فهل آبه لوستمر فيها ؟ كلا ، ولا مقال ذرة . وفى الأسبوع التالي جامل حاملًا تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكتابة على نحو يكاد يتعلم معه قراءتها . كانت تلك هى الثلاثين كلمة لفظة الرئيسية ، أو نحو ذلك ، من كتابه .

والحق أن أول كتب إيمبسون وأقواها تأثيراً سبعة أنماط من الأبيات قد كتب مسودته الأولى ، في أسبوعين ، طالب جامعي في الحادية والعشرين من عمره ، لم يتخرج بعد . وظهر الكتاب عام ١٩٣٠ ، ثم ظهرت منه طبعة منقحة تنقيحاً كبيراً عام ١٩٤٧ . ولم يصدر منذ ذلك الحين إلا ثلاثة كتب في النقد ، وديوانين بالغين التحول من الشعر المتأخر في - الجديد . وكتبه النقدية الأولى تمثل لونا من التراوح بين الشاغلين الرئيسيين للمدرسة « النقد الجديد » : التحليل اللغظي ، والتحليل البنائي (أو العضوي) . وكتاب سبعة أنماط من الأبيات يقسم الصعوبة التي تحدثتها جريفز ولورارايدينج (مسيما إياها « إيهاماً على نحو مسح » كما يقسم « أى تدرج لفظي ، مها يكن بسيطاً ، يتيح مجالاً لأرجاع متبادلة إلى سبعة أنماط تمثل مراحل من « الاضطراب المنطقي المطرد » . و « التواتر » المقصود هنا إما هي توترات تقوم بين الكلمات . ويصوّر كتاب إيمبسون النقدي الثاني ، بعض صور من الرموى (١٩٣٥) ، تحول باهتمامه إلى

المعنى الكلى للعمل الأدبي الكامل، وأبدى ما يدل على تأثر قوى بماركس وفرويد. وكثيراً ما ذهب إيسون إلى أن ماركسيته في الثلاثينات وما بعدها - وعلى الأقل حتى قيام الثورة الشيوعية في الصين عام ١٩٤٩، وقد شهدهما - كانت أعمق مما تكشف عنه كتاباته. وقد اعتمد كتاب بعض صور من الرعوى التحليل الطبقي للمجتمع ومركز البروليتاريا رغم أنه يقر صراحة في فصله الأول أن هذا الكتاب ليس قطعة صلبة من علم الاجتماع.

والموروث الرعوى، في رأي إيسون، واحد من المواضعات التي يمكن أن تؤدي إلى «الايهام»، حيث أنه يمثل «أناساً بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية، ويتحدث إيسون عن الأدب البروليتاري داعياً إلى أدب اشتراكي ثم يحلل الهيكلت الفرعية لعدد من المسرحيات، ورسوئياته شكسبيرية، وفيهيدة أندرو مارفل للسماة والحديقة»، وشخصية آدم في ملحمة ملتن الفردوس المفقود، وأوبرا السحاذ لجون جاي (باعتبارها رصوية حضرية تدور أحداثها في مدينة لندن)، ورواية أليس في بلاد العجائب للويس كارول. إن الماركسية والنقد يلتقيان (على نحو أشبه بالمناقضة، يرم نفسه بنفسه) في نظرية إيسون القائلة بأن الثورة الساعرة يمكن أن تكون وسيلة للتوفيق بين الحاكم والمحكوم. وفي هذه الحالة كان يعمل به - فيها يخال المرء - أن يبدئها باعتبارها أيقونة للشعوب. وهو يستخدم التحليل الماركسي، على نحو أكثر اتساقاً وإن لم يكن أشد اقتناعاً، في تحليله لسوئاته شكسبير الثلاثة والسبعين حيث وأماكن المرفحين الجردة التي نالها السمار توحى باضمحلال نظم الاقطاع والأديرة في وجه الرأسمالية الإيزيايبية البازغة. وتأثير فرويد واضح بصورة بارزة في النقص الأخير الذي يحلل رواية أليس في بلاد العجائب حيث يشرح إيسون بشجاعة وتحدياً وتشاردز) في استخدام التحليل النفسي حثياً كان ذا صلة بالعمل المتقود. وبعض في تفسير الكتاب من خلال ثروة من الرمزية الجنسية الشعبية باعتباره شكلاً عصائياً من الرعوى التي يغدو فيها الطفل قاضياً «يحكم على سلوك الكبار. يقول إيسون.

• إن الاكتمال الرمزي لتجربة أليس مهم فيسأ أظن. فهي تمر بكل مراحل الخبرة

الجنسية. فهي أب حين تغد من القبح [إلى باطن الأرض]، وجنين في الأعماق [أعماق الأرض]، ولا يمكن أن تولد إلا إذا غلت أما» (ص ٢٧٢ - ٢٧٣).

لقد اكتملت الدائرة. فإيسون - الذي كان في مبدأ حوارياً لشاردز في رفضه للنقد المعتمد على سيرة الكاتب - يلوح هنا كمن يستعمل نوعاً من التشريع البيوجرافي أشد حمية من أي شيء عمد إليه أبناء العصر الفيكيتوري. وهو يتوقف لكي يمتحن تحليل إرنست جونز لمسرحية هملت.

وفي كتابه الثالث تركيب الكلمات المعقدة (١٩٥١) - وهو، إلى حد كبير، مجموعة مقالات متفحة نشرت في الثلاثينات والأربعينات - يعود إيسون إلى التحليل اللفظي على نحو أشد صرامة حتى مما مارسه في سبعة أعماق من الألف يفرق بين الكلمات المفصاحة ويختبرها. لقد ابتعدنا عن تشاردز بأمراد رغم أن إهداء الكتاب للمذهب يسبه ومنع كل أفكار هذا الكتاب» حتى الأقل منها شأنًا، مما توصلت إليه من طريق الاختلاف معه، غير أنه ليس هناك ما هو «قليل الشأن» في هجوم إيسون على تلك النظرية البسيطة: نظرية «الاستخدام الانفعالي» للغة الشعر، وهي نظرية خلفية - كما يقول إيسون - بأن «يحمل أغلب النقد الأدبي من فضول القول، دح عنك التحليل اللفظي الذي استعوز على اهتمامي أكثر من غيره» لأن هذه النظرية تلزح وكأها تستبعد كل شعر باعتباره غير ذي دلالة بالمعنى الصارم لهذه الكلمة. وهنا يتناول إيسون النزعة التاريخية ثلاث مرة، ولكن من زاوية لغوية مختلفة: فهو يتكبر عدداً من الرموز ينطبق على معاني الكلمات المفصاحة التي يصدها معجم أوكسفورد للغة الانجليزية - وهو شكل لغوي من التاريخة النقدية لم يستعمله القرن التاسع عشر قط، على الأقل لأنه كان يفتقر إلى أدواته. واخيراً فإنه منذ عودته إلى إنجلترا من الصين، وتعيينه أستاذاً للأدب الانجليزي بجامعة شيفلد (١٩٥١)، وأنتج إيسون فيضاً من المقالات، أغلبها عن شكسبير وملئاً والرواية، تتأود فيها اهتماماته البيوجرافية والنفسية القوية الظهور. وقد كتب بشجاعة عام ١٩٥٥، خلفاً للبدعة الشائعة: «اعتقد أن الناقد ينبغي أن يكون

ذابصرية بعقل الكاتب، ولست أوافق على الهجوم على «مغالطة النية» (من رسالة إلى مجلة مانديك، خريف ١٩٥٥).

لم يكن إيسون هو مبتكر أسلوب التحليل اللفظي الذي ساد بين النقد في الأربعينات والخمسينات. ولكنه كان أول من منحه ودعم قسماً كبيراً من رطلاته المميزة («الايهام»، «الثورية»، «التوتر»). وليس يمكن أن نعد هذا الأسلوب مجرد مرحلة عابرة، كما يحاول إليوت أن يصوره في مسخرته من «مدرسة النقد التي تعصر العمل حتى الثمالة مثلما يعصر الليمون» (مقالة «حدود النقد» في كتاب إليوت في الشعر والشعراء، نيويورك ١٩٥٧).

فالتدرج اللفظي أو الايهام حقيقة شعرية مميزة. وربما جاز لنا أن نقول إن قدرة الشعر على أن يوحى بأكثر مما يقرره هي التي تجعل منه ما هو عليه، وهي المحك الأخير للفرقة بين الشعر وجرد «النظم»، تلك الفرقة التي سعى كل من وودزوث وكولريد إلى إقناعها، ونقل عنها الفيكيتوريون باعتبارها مطلباً لن يُنال. والحقيقة المائلة في أنه قد كان على النقد الانجليزي أن ينتظر حوالي ثلاثمائة سنة - أي حتى عشرينيات هذا القرن - لكي يتوصل إلى مثل هذه الاكتشاف الخامس توضح مدى العنت والتخبط الذي كان يلقاه علماء الجمال الباكرون، ومدى الفجاجة التي مازال هذا العلم عليها. ولكن القول بهذا كله لا يعني إنكاراً لسخافة بعض الأمثلة التي يقدمها إيسون، أو لخطأ ونواحي قصور منهجه إذا استخدمه آخرون، لأن للتحليل اللفظي عيباً واحداً خطيراً هو أنه لا يلائم سوى الأمثلة القصيرة (الفصل القصيرة عادة). وكتاب إيسون تركيب الكلمات المعقدة، الذي يسعى فيه إلى انتخاب صام لللكلمات المفصاحة، لا ينجح في تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأشد طولاً، كالرواية والملمحة، إلا نجاحاً مشكوكاً في أمره. على أن نوعية ذهن إيسون أشد حيوية من أن تدعه يغرق في خضم من التفاصيل التي داعيها. ومن بين جميع النقد الانجليزي نجده أكثرهم تمتعاً واستعداداً لأن يلعب دور الحواشي. فلغته يشع أفكاراً مبتكرة بسرعة خفية حتى أنشأ، في الحق، لا ندش حين نعلم أنه كتب مسودة سبعة أعماق من الايهام في أسبوعين اثنين لا غير.

إنه يؤثر نظرياته الخاصة بحياته، ويتخطى الحد الفاصل بين الأدبية والسفخ، ولا يكاد يعبأ بدقة المقتطفات التي ينتقلها أكثر مما كان كولريج يفعل، ويبالغ في تأكيد آرائه بحكم العادة. وهذه المفارقة الساخرة في نفسه - وهي بمثابة «إسمه» الشخصي - تستضيء في نهاية المطاف، على التحليل: إيسوسنيا كانت أم غير إيسون، ولكن لا أحد سوى أكثر النقاد غفلة قد عمى عن إخلاصه الحار للشعر. وقد كتب إيسون عن كتابه تركيب الكلمات المعقدة يقول: «عندما انتهت منه، شعرت بأنني على استعداد لأن أرحل عن هذه الحياة». كنت حراً، وعلى استعداد لأن أموت، (من رسالة إلى مجلة ماندريك في خريف ١٩٥٩). وقد تلوح هذه اللغة، للوهلة الأولى، بالغة الشأن على نحو غير معهود فيه. غير أننا إذا نظرنا إلى ما حققه في ميدان النقد لنبين لنا أنه قد جمع بين العاطفة والمهارة الفنية، وإن الذهن الذي أنتج ذلك والحشد الذي لا نهاية له من الأرائب الحية، قد كان خليطاً ان يصيبه الملل لو لم يكن له من دافع سوى الرغبة في لفت الأنظار.

ف. ر. ليفيز

إن أقوى النقاد البريطانيين تأثيراً في القرن العشرين هو ألقلم ابتكاراً: ف. ر. ليفيز المولود عام ١٨٩٥ والذي ربما كان الناقد الإنجليزي الوحيد في عصرنا الذي امتد تأثيره (مثلاً على ماثيو آرنولد) إلى ما وراء الصفوة المثقفة التي تقرأ النقد، ودخل فصول المدارس والمعاهد البريطانية. وقد كان تأثيره في مدرسي الأدب الإنجليزي في المدارس عموماً، على حين يظل في الجامعات شخصية كبرى مثيرة للجدل. وعلى أن توجد أقسام للغة الإنجليزية وأدائها في الكومنولث لا تغفر - أو تتكلم - بوجود حواري واحد على الأقل من حواريه بين عاصريه. ورغم ذلك يلوح أن طبيعة منجزاته لم تخضع لتحليل الجاد. وربما كانت علة ذلك هي أنه في عصره انهم والنهم الفاضدة عما إذا كان نقد ليفيز جيداً أو رديئاً، لم يحظ لأحد ان يتسامح بطريقة جادة عن كنه هذا النقد.

والرأي التقليدي عن ليفيز يذهب إلى أن نقده يتمى إلى مدرسة التحليل اللغفي، وأنه نتيجة لذلك معادل بريطان متطرف لمدرسة «النقد الجديد» الأمريكية هذه هي النتيجة التي ينتهي إليها ستانلي أ. هاين في كتابه المسمى البروقية المنجثة (١٩٤٨) حيث يرى أن مجلة سكروتي (التمحيص) - الشهيرة التي كان يصدرها ليفيز (١٩٣٢ - ١٩٥٣) تحوي «بعضاً من أغشى القراءات الدقيقة في زماننا» وأن نقده «يكون في خير أحواله عندما أحواله عندما يكون فنياً وتوضيحياً» (ص ٢٧٣). ولويس ليرت - في مقالة توديعية لمجلة (سكروتي) نشرت فور توقيفها عن الصدور - «حياة وموت سكروتي»، لندن مجازين، يناير ١٩٥٥) - يقول إن سكروتي طبقت هذا المنهج بطريقة منهجية، وليست متقطعة.

على كل رقة الأدب الإنجليزي، وإن نقاد سكروتي مضوا في عملهم عن طريق «الفحص الدقيق اللامع والتمحيص لقطع فعلية».

غير أنه ينبغي علينا أن نقرر منذ البداية أنه ليس ثمة الكثير من الترواح في كتب ليفيز، أو في صحائف سكروتي نفسها، على صحة هذه الأسطورة القوية القائلة بأنه كان محلاً لفظياً. ولست نعرف له غير مثل واحد يقرب من أن يكون تحليلاً مطولاً، على نهج النقاد الجدد، في كتبه: وهو تحليله لسوناتة ماثيو آرنولد عن شكسبير في كتاب التعليم والجامعة (١٩٤٣). وحتى في هذا التحليل نجد أن أغراضه تختلف عن أغراض شارترش وإيسون. فهو يقدم هذا التحليل كمجرد مثال على أن الشعر الذي يكثر اختياره في كتب التلخيص الشعرية كثيراً ما يكون شاملاً، ولكنه لا يتخذ قط من التحليل غاية في حد ذاته. غير أن ثمة أسباباً شائعة تفسر لنا لماذا المعجبون عليه بهذه السهولة. ففي المحل الأول كان نقد ليفيز يتسم بنفحة معاصرة لا تنكر. وربما «النقد الجديد» - حديث، وليفيز حديث، إذن فليفيز يتمى إلى مدرسة «النقد الجديد».. وهذا، فيما نحال، هو المسار اللا شعوري الذي اتخذه تلك الأسطورة. ومرة أخرى نجد أنه عندما أنشأ مجلته عام ١٩٣٢ دعاه «سكروتي» أي التمهص. ومن السهل أن نفترض أن

مدرسة ليفيز كانت تمحص «قطعا فعلية». وما ساعد على انتشار هذا الفرض أن أعضاء هذه المدرسة كانوا دائماً يشجعون الاستهزاء بكلمات الكتاب المقويين بسعة. والأقرب إلى الاحتمال هو أن يكون اسم سكروتي من وحى سلسلة مقالات تحت عنوان «تحقيقات نشرت في مجلة إدجل ريكورد الشهرية» (وقد صارت فصلية بعد ذلك) وهي المجلة المسماة تقويم الأدب الحديث (١٩٢٥ - ١٩٢٧) وكانت أساساً لمجموعتين من المقالات تحملان نفس ذلك الاسم، وقد حررها ريكورد، وللمجموعة ثالثة خيلية بالأعجاب حررها ليفيز وعنوانها نحو معايير للنقد (١٩٣٣).

ومرة أخرى نجد أن ليفيز كان يتحدث، في بعض الأحيان، كما يتحدث المؤمنون بالتحليل اللغفي، رغم أن أي مقارنة بين نقده ونقد إيسون أو النقاد الأمريكيين الجدد، مثل كلياتش بروكس وجون كرو رائسون، خيلية أن تبين أنه لا عار فيه. إنه يلوح - من حيث المبدأ على الأقل - ناقداً حريصاً على ألا يتعدى عن النص. وقد كتب في مقدمته لكتابه المسمى إعادة تقويم (١٩٣٦) يقول: «ما من تناول للشعر يستحق الكثير إذا لم يكن على صلة وثيقة بما هو حي. ففي هذا تكمن مشكلة النقيج. وعند تناول الشعراء الأفراد تكون القاعدة التي يسير عليها الناقد - أو هذا ما ينبغي أن رأي - هي أن يتقدم، بقدر المستطاع، من زاوية التحليل الخاص بكل منهم، ما أمكنه ذلك: تحليل القصائد أو القطع، وألا يقول شيئاً لا يمكن الربط بينه فورا وبين أحكامه على نصوص يمكن إزراها: فهذا يلوح شديد التبسط بهوروث وتشارتز - إيسون في النقد، وهو مبرور لا ريب في أنه أثّر في ليفيز إلى الحد الذي أجبره على أن يلوح وكأنه يلعب لعبتهم حسب القواعد الجديدة التي وضعوها. ولكن ليفيز سرعان ما يوضح أنه لا يعتبر التحليل المجرد هو الهدف الحقيقي للناقد: فعمل الناقد أن يخضع نفسه لنظام مجده بحدود - التصور الممكن إزراها، ودون أن يتعد ذلك من قول أي شيء يحد منه - في نهاية المطاف - بحاجة إلى أن يقوله، بما يمكنه من أن يقوله ملائمة وقصد مدب في التعبير ما كان يمكنه أن يصل إليها من غير هذا الطريق.

« ذور دالة من حيث المعرفة الإنسانية التي بطورونها : المعرفة بإمكانيات الحياة » (ص ٧) . ويبدأ هذا الموروث بـ « جين أوستن » وهي روائية كان قد سبق لزوجته ك. د. ليفيز أن تارلتها ، على نحو يتسم بالألمعية والحرص ، في مجموعة مقالات نشرتها بمجلة سكروفتي (١٩٤٢ - ١٩٤٤) ولم تنشر للأسف في كتاب - موروا بجورج إليوت ، وهنري جيمز ، وكونراد حتى يصل بنا إلى د. هـ لورنس الذي ادخره ليفيز لدراسة مستقلة عام ١٩٥٥ . غير أنه بعد صدور الموروث العظيم تحول اهتماماته ، للأسف ، من النقد الأدبي إلى السياسة الأدبية . وما لبثت هجماته على المؤسسة الثقافية ، التي يمثلها المجلس البريطاني ، وعلّة الإذاعة البريطانية ، وعلى أي إنسان يحاول تحييد مدى إنجازاته ، مهما كانت هذه المحاولة هادئة ، أن اتخذت نغمة من التبرير الذاتي المعيد ، ودراسة لورنس - ولو أنها تحوى قطعا من نفاذ بصيرته القديم - تم ومن الحق أن الفترة الأخيرة من تطوره تدل على فساد من نوع غير مألوف . فعمل النقيض من إليوت ، لم يتراجع قط . وظل على مواقفه مبتدئ يميل إلى المرء معه أنه لا يفعل ذلك إلا بحكم قوة العادة وحدها . وكثيراً ما لاحت حماسه الدافقة غير متناسبة مع الهنات التي ينقدها ، على حين أن رفضه المعلن الإقرار بأخطائه في الحكم جعل أكثر المجيبين به جدلية يفقدون ثقتهم فيه . والمقالة الحتمية المسماة « نظرة إلى الحلف » (١٩٥١) ، والتي ذبل بها طبعاً جديدة من كتاب اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي (١٩٥٠) تبين كيف ان الثقة العاقلة بامتياز سكروفتي الحقيقي يمكن ان تتصلب حتى تغدو عبادة عبياء ، وكان ما بها كشف إلى . يقول ليفيز .

« لربما جازي في القول بأن هذا الاحلال لأودن (كـ « مراعات ») قد فرض فرضاً في سكروفتي من طريق النقد القصص في أكثر من نصف ذئبة من المراجعات ، بأفلام ستة نقاد مختلفين ، واستبعاد بيندر (الذي كان يوماً بعد) في التقدير التقليدي ، « شل النغمة الشعرية » () ، وداني لويس ، وهامزتي ، وجورج باركر ، وديلان توماس قد تم أيضاً ، نقدياً ، في سكروفتي . وإشارتي الرجيزة إلى إيميسون وروندالد

الانجليزى (١٩٣٧) ، يبدأ صراحةً بإقرار هذا الدين : « أما عن ضالة ما لي من فضل في ابتكار هذه المقاصم فهو ما سيوضحه الكتاب : إنه - إلى حد كبير - إقرار من جانبى مثلاً ومن جانب الآخرين بما ندين به لنائد وشاعر معين » . وفي ذلك الكتاب نجد ان قصائد إليوت - حتى قصيدة « أربصاء الرمساء » وما في ذلك هذه القصيدة - تشرح (ولكنها لا تكاد « تحلل » لفظياً) وتبرر ، يقاسمها مكانتها قصائد إزرا باوند ، وجيرارد مانيل هو بكنز . باعتبارها أرواحاً محررة للحدادة في الشعر . أما شعراء أواخر العصر الفيكتوري - مثل و. ب. بيتس والجورجين (الشعراء الانجليز في عصر الملك جورج الخامس) - فيخلص ليفيز خصائصهم ويستعملهم بلغة لم يتعمق هو نفسه من ان يباريا في إحكام التهمك بعد ذلك . وكتابه التالي إصادة تقويم (١٩٣٦) - وهو مجموعة مقالات نشرها في مجلة سكروفتي بنية نشرها في كتاب - يتابع ما بدأه في كتاب المجامعات جديدة في الشعر الانجليزي باعتبار ان الكتابين يرضعان لحظرة واحدة . إن تحطيط كل من الكتابين قد كان متضمناً في تحطيط صاحبه . فالحديث عن حاضر الشعر - إذا أريد أن يكون ذا قيمة - ينبغي أن ينبع من وجهة نظر واضحة تُقرّر وتُحدّد من حيث علاقتها بالماضي بقدر ما تُقرّر وتُحدّد من حيث علاقتها بالحاضر . والحق أن كتاب إصادة تقويم بمثابة استكشاف خلفي للتاريخ الأدبي بنية إعادة العثور على تلك الخصائص الشعرية التي امتدحها ليفيز في إليوت وباوند وهو بكنز . وهذه الخصائص توجد في شعر الجانيفيقيين وبوب بينا لا توجد ، عموماً ، في شعر الرومانتيكيين .

وفي مطلع الأربعينات تحول ليفيز باهتماماته تحولاً واقعياً صوب الرواية ، وهي شكل فني ذواتها إمكانيات خلقية جوهريّة تناسب نوعية ذهنة الأخلاقية ، على نحو لايتي ، أكثر ما يرثمها أي شعر ، باستثناء بضعة شعراء قليلة . وفي ١٩٤٨ جمع طائفة من مقالاته تحت عنوان : الموروث العظيم : جورج إليوت ، وهنري جيمز ، وجوزيف كونراد . والموروث العظيم في القصة الانجليزية ، حسب رأيه ، هو موروث الاهتمامات الخلقية الجادة . ويصف ليفيز مثل هؤلاء الروائيين بأنهم

وعلى ذلك فإن اهتمام ليفيز بالتحليل اللفظي سطحي بعض الشيء ، وربما كان استراتيجياً من جانبه لاسترضاء مدرسة ربما كون أسلوياً - حيث أنه ليس سوى أسلوب من الأساليب . قد لائح له أمون شأناً من أن يتجادل معه ، وأشدّ رواجاً من أن يجعل عليه . فهمه الحقيقي إنما يكمن فيها يسميه بالشئ الذي « يجد نفسه بحاجة إلى أن يقول » . وهذا الهدف المميز بين الفرق بين سكروفتي و « النقد الجديد » بياناً كافياً . فمجموعة النقد الجلد لا تجهد ، في نهاية المطاف ، ما يجبرها على ان تؤكد أي شيء بصفتها النقدية . ومهما هو ان تصرفنا عن أحد المناهج (التاريخي والبيوجرافي) ، وترسي دعائم منهج آخر هو ضرب من التحليل استبعد منه التاريخ وسيرة الكاتب عن عمد . وكثيراً ما تكون عقائدهم غير واضحة ، وغير شائقة فيها يشك المرء . أما ليفيز فكله عقائد حارة .

وقد بدأت حياة ليفيز النقدية بالتلمذة على كتابات إليوت . بل ان المرء قد يذهب إلى حد القول بأن تطوره يمكن توضيح مساره من خلال ابتعاده عن ذلك المؤثر . ولكن ربما كان من الأقرب إلى العدل ان نقول ان إليوت هو الذي غير موقفه ، على حين ظل ليفيز يدايم ، بصلاية ، عن الاتجاهات النقدية التي كان أستاذه يملأها في العشرينات . ويقرأ ليفيز في إحدى مقالاته بأنه اشترى نسخة من كتاب الغاية المقدسة فور صدوره ، عندما كان في الخامسة والعشرين ، و « في السنوات القليلة التالية كنت أقرأه من الغلاف إلى الغلاف عدة مرات في السنة ، والقلم الرصاص في يدي » (المسمى المشترك ، ١٩٥٢) ، (ص ٢٨) . ولكنه - كأغلب حوار لي : إليوت - يجد صعوبة في وصف طبيعة هذا التأثير : « المسألة هي ان كشف على نحو حاد ، وعن طريق التمزج والحث ، مما يكون عليه التطبيق الفعال والمنزّه عن الغرض للقول على الأدب ، كما كشف عن طبيعة خلوص الاهتمام بالأدب من الشواهب » . وهذه العبارة الأخيرة تویی إلى إصادة فهم جذري لنقد إليوت الباكر وعلاقتها الوثيقة بشعره الخاص . ولكن إصادة الفهم هذه أتت ثمارها عند ليفيز . إن أول كتاب مستقل للفييز في النقد الأدبي ، اتجاهات جديدة في الشعر

بوترال ، بغية إحلالها في مكانها الملائم ، نجد أيضا تأييدا مناسباً لها هنالك في عدد من المراجعات بأقلام مختلفة .

فهذا خداع ذان من نوع قريب . وقد يحق لنا أن نتعرض قائلين : إن تأييد كاتب في سكروتي لراي نُشر في تلك المجلة ليس ، في حد ذاته ، برهاناً على أي شيء . وتزداد خطورة مثل هذه الروح ، روح « الشك » ، حين تتحول إلى صحائف سكروتي نفسها ، ونرى مدى قصور الحساريين عن الارتضاع إلى مستوى الأستاذ ، ولذا قلّ اللسان المخيف التي يراجعون بها دواوين الشعر الحديث . كذلك يزداد خداع ليفيز نفسه خطورة عندما نرجع ، في خاتمة كتاب المجاهات جلدية في الشعر الانجليزي ، إلى تلك القطعة التي حاول فيها « إحلال » إيسون ويوترال في مكانها الصحيح . إن تلك القطعة المكتوبة عام ١٩٣٢ تقول :

« وهناك شاعر آخر شاب (بالإضافة إلى إيسون) لا يدع ما حققه مجالا للشك في مستقبله . فإن تطور المستر رونالد بوترال قد كان يتسم بالسرعة والثقة إلى حد ملحوظ . إنه تطور متقنع . وديوانه المنشور الحل وقصائد أخرى يرسي مكانته كشاعر مرموق جدا بالتأكيد . »

فهل يعقل أن تستطيع أي مراجعة في سكروتي ، أو في أي مكان آخر ، أن تقدم « التأييد المناسب » لمثل هذا الحكم ؟ إن النوعية العالية لكتاب المجاهات جديدة في الشعر الانجليزي لا تتأثر حسن الخط ، بهذه النبوءات الخاطئة والتنبيؤ ، على أي حال ، ليس من شأن النقد . ولكن ليفيز كان من الأيمان بضرورة الدفاع عن « القيم » من طريق « الإحلال » الصحيح للشعر في ترتيب هرمي من الأمايز - وهذا جزء من ميراثه من كتاب الغاية المقدسة - وكان من الانتاع بأن هذه القيم مهددة بالانقراض الوثيك ، إلى الحد الذي بدا له معه أن أي تراجع بسيط عن آرائه مستحيل نكتيكا . فالتسليم برأي الخصوم في إحدى النقاط خليف بأن يلوح تسليها على طول جهة كاملة .

وقد خاض ليفيز معركة من أجل « القيم » بشجاعة ، ولكن القضية نفسها ظلت غامضة بعض الشيء ، لأنه كان

يرفض دائما أن يلزم نفسه بمواقف صامة . والتفارقة الرئيسية في عمله هي انه بينما يتحدث القارئ بصرامته الواضحة وبميزه الصيف يرفض أن يناقش المعايير التي يقوم عليها نقده . ونحن نعرف ، على وجه الدقة ، لماذا ظل ليفيز يرفض دائما أن يتحدث عن المبادئ النهائية . فلأن هذا الرفض ليس مواجهة دبلوماسية وإنما ينبع من اعتقاده الراسخ بأن النقاد ينبغي أن يظلوا في متناول جميع القراء بكل اتجاهاتهم ، وأن عليه ألا يكشف عن اتجاهاته الخاصة . وعنوان إحدى مجموعات مقالاته التالية ، السعي المشترك (١٩٥٢) ، مستمد من مقالة إليوت للمسماة « وظيفة النقد » (وهي واحدة من مقالات المستر إليوت التي أعجب بها أشد الإعجاب) كما يعترف في مقاله . ويقول إليوت في « وظيفة النقد » : « على الناقد أن يحاول تنظيم تميزاته وأهوائه الشخصية ، وهي كيوات كلنا معرض لها ، وأن يتحكم في علاقاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه ، وذلك في سبيل السعي المشترك إلى الحكم الصحيح » .

ومرة أخرى نجد ليفيز ليوتيا أكثر من إليوت نفسه ، ولابد أن هذا قد كلفه بعض الخروج عن نكتته ، وهزوفه عن بيان الغضبا التي يؤديها في دخيلته . وقد كان وقوف سكروتي ، في زمن ما قبل الحرب ، بعيدة عن الماركسية التي راجت في ذلك الحين دليلا آخر على تصميم ليفيز على أن يظل السعي النقدي قاسما مشتركا بين جميع الرجال الأذكياء . وما لبثت مقالة مكتوبة عام ١٩٣٧ بقلم أحد أتباع ليفيز من مديري « نادي الكتاب اليساري » أن جرت على لوم الماركسيين لأهم فشلوا في بلوغ ، حفاظ أشد صرامة على المعايير التي يجهر بها - وهي مقالة دافع عنها ليفيز فيما بعد قائلا إنها تمثل « وجهة النظر التي انتهت إليها مجلة سكروتي بعد تسدبر (استطراد هـ . أ . ميسون : « والتعليم من طريق ننادي الكتاب » ، سكروتي ، ديسمبر ١٩٣٧ . ويوجد دفاع عن هذه المقالة ، بصورة ملحوظة ، في عند مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨ من نفس المجلة) . وثمة مقالة أخرى تجدد طبيعة الاستقلال السياسي

الظاهري للفييز حيث يقول : « لئن جعلت سكروتي استصراخ الأذكياء بأن ويبأوروبا مثلاً يتصرعها المستر بوريس

فوردمرا أشد صعوبة ، لشعرا بأننا أدنا وظيفة ناقصة » (سكروتي ، مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨) . وليس الاستقلال فضيلة في حد ذاته ، ولكن هذا النوع من الاستقلال النقدي بلوح - في منظور التاريخ - أفضل من انحرافات أغلب النقاد والشعراء في الأيام التي كانت فيها أفكار اللسان والروس الجساعية (النازية والشيوعية) راجية . وهكذا فإن المودة الواضحة التي يكتبها ليفيز لجون ستوارت مل ، وجورج إليوت ، وهنري جيمز ، وكوترايد ، ود . هـ . لورنس توميه إلى الطبيعة الدقيقة لآدورته الراديكالية .

فإحجاسه عن الجهر بعقائده قد زج به في منازعات شخصية وتبريرية سببها أن كلا الجانبين عاجز عن تبين المبادئ التي تقوم عليها مواقف سكروتي وحتى الافتراضات الفنية واللغوية المسبقة في نقده ، كإصراره المتكرر على حاجة الكاتب إلى « العينية » و « التسدد » و « تحقق » والشعور في لغة شعرية ، تظل غامضة وغير يقينية لأن صاحبها يؤمن بها بحماسة على حين يدركنا القنوط من أن نخصل من ليفيز على أي تقرير واضح لمعتقداته الأساسية ، وهو الذي أثبت دائما انه لا يسيلى بأسلم الغريبات ، وكان - بالتاكيد - أحد حساسية إزاء همة الحلقة الأكاديمية من أن يتابع أي بحث مطول . وأخطر عمة يمكن ترجيحها إلى نقده ذات حدين : فهو قد تعجل بإصدار أحكام قيمة - خاصة في أعماله المتأخرة - دون مراعاة للحساسية والتعقيد الأساسيين اللذين تنسم بها القيم الأدبية . وهو لم يعرف ما يكفي عن أي شيء ، ولم يتم كثيرا بالحصول على هذه المعرفة . وهو - بصفته دارساً - يظل اقليميا بريطانيا لا يحرك أي مؤثر أجنبي محسوس سوى ذلك التثيت المألوف في العشرينيات على الثقافة الفرنسية . ولكن حياته النقدية تبين الثورة التليبية التي بدأها دريدن في انجلترا وهي تنصهر وتكتمل . وما كان ليكن أن يحدث هذا إلا في مجتمع صارت فيه مطالب التحليل الأدبي تال قبولاً واسعاً إلى الحد الذي لم يعد معه النقد يحتاج إلى أن يؤخذ أو يدافع عن حقه في الوجود ، وإنما بلغ من المكانة في نفوس القراء ما يهد بأن يجعل منه غاية وأسلوباً للحياة ◆

في ذكرى ميلاده المئوية :

ريادة العقاد للتحليل النفسي في القصة العربية المعاصرة

د. إبراهيم عطا الشاهد

للعقاد^(١) « وما أدرى عن أي جانب من جوانبك يتحدث عنك الذين يأخذون في رثائك أو في الترجمة لك ، عن نضالك السياسي الذي لم يعرف هوادة ولا ليناً ولم تصرفك عنه الأحداث ولا الخطوب ، ولم يبتك عن اللقي فيه رغب ولا رهب أم عن تجديك في الأدب شعراً ونثراً ونقداً ، أم عن تعمقك للتاريخ الإسلامي وإزديانك تصوير أعلام الإسلام ، أم عن اقتحامك لمشكلات الفلسفة وتفوقك إلى لها ، أم عن تزودك من العلم على اختلاف ألوانه حتى ناظرت العلماء الشخصيين والمتفوقين » .

ومثلما تحدثت نواحي هذا التراث عند العقاد ، تعددت أيضاً بحوث الدارسين ممن عرضوا له ، وتوعدت ما بين بحوث أدبية وأخرى نقدية وثلاثية فلسفية ورابسة سياسية .. إلخ . وهي مع هذا النوع قد تناسبت تناسبا طريدا مع النوع الذي

عما لا شك فيه أن التراث الفكري الذي خلفه لنا العقاد ، والذي يضم أكثر من مائة كتاب ومئات المقالات والأحاديث والدراسات هو دليل على أن صاحبه واحد من الرواد القلائل الذين أمكنهم - بفضل ما حياهم به الله من فرط الموهبة ودقة الإحساس وعمق الشموخ - أن يقيموا وشائج قوية بين أدبنا المعاصر والأدب العالمية .

ومعروف أن هذا التراث الضخم قد حوى بين جنباته طاقات زاخرة في ميادين السياسة والأدب والنقد والتاريخ والفلسفة والاجتماع وغيرها ، امتازت كلها بنصب التفكير وبراعة التحليل ، مما يرشح صاحبها لأن يكون في مصاف العظماء من رواد الفكر العالمي ، ويكفي أن يشهد على تنوع هذه الطاقات وثرائها عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ، إذ يقول في تأييده

حرصت له ، إذ استأثر الجانب الأدبي والتفدى منها بأكبر نصيب ، بينما لم تحظ الجوانب الأخرى إلا بقدر ضئيل من اهتمامات الدارسين ، وفي مقصد الأدب ذاته كانت الخطوة من نصيب الشاعر وما دار حوله من نقد ، أما القصة فكان نصيبها النذر اليسير .

ويبدو أن الأهمية التي أولاها العقاد للشعر ونقده - كما يتضح من كثرة بحورته في هذا المجال - قد واكبها اهتمام عائلته من قبل الدارسين في المجال ذاته ، أما الجانب القصصي ، فلأن العقاد لم يكن له فيه إنتاج كمي غزير فإن النقاد لم يتوافروا عليه بالقدر الذي يجلبه للقارئ ، إذ اكتفوا بأن يحسروا على مجر ، حيث عرضوا لمضمون الرواية وذكروا مقتطفات من حوار البطل والبطلة ، وأشاروا إلى الصلة بين البطل والمؤلف ، أما أن يعرضوا لمنهج العقاد في بناء الرواية ، ويبينوا إلى أي المدى وفيه في تطبيق ذلك المنهج على شخصيات روايته ، فذلك ما لا نتمتع عليه بوضوح في كتاباتهم .

من هذا المنطلق جسات دراستي تلك لتلقي الضوء على ذلك الجانب من أدب العقاد وتزيله جلاء .

وغنى عن البيان أن حفل التطبيق في هذا البحث هو رواية سارة التي لم يكن للعقاد إنتاج كمي في المجال الروائي سواها ، وقبل أن تأخذ في بيان هذه الرواية يحسن بنا أن نشير إلى المنهج الذي يتبجح تحت هذا النوع الأدبي من مؤلفات العقاد .

ويأيدني في هذه نقول أن العقاد قد حرص المذهب النقدي في ثلاث مدارس :

مدرسة التحليل النفسي ، ومدرسة الدراسة الاجتماعية ، ومدرسة الأدواق الفنية ، وأعلن أنه يتبنى إلى أبهى تلك المدارس ، ففي معرض اختلاف الباحثين حول هوية المنهج الذي يتبنى إليه ، وتحديد أحدهم - وهو الأستاذ سالي البدوي - لذلك المنهج بأنه منهج المدرسة النفسية^(١) ، كان رد العقاد عن من سألوه بأنه :^(٢) « ورأيت أن الأستاذ البدوي قد أصاب في اختيار مدرسة النقد التي أنتمى إليها وأفضلها » .

ويوضح العقاد ذلك بقوله :^(٣) « إن مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس

إلى الرأي الذي تدن به في نقد الأدب ونقد التراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعه لأن العلم بنفس الأدب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأدب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبراءات الفنية التي قيل به من أسلوب إلى أسلوب .

وللنقد مدرسة أخرى عتمة كثيرة الانصراف في العصر الحديث على الخصوص بعد استغاضة البحوث حول الدعوات الاجتماعية ، وعلامة الأدب يطلب عصره ، وموضع الملاحظة على هذه المدرسة أن الذي يعرفنا بأحوال المجتمع نحسب لا يستطيع أن يعرفنا بأسباب الفوارق الكثيرة التي تشاهد بين عشرات الأدياء من أبناء العصر الواحد ، ولا غنى له عن الرجوع إلى « النفسات » مع التوصل إلى « الاجتماعيات » في مسائل الأدب . والتاريخ .

أما المدرسة الفنية فهي مدرسة البلاغة والدق ، ومدرسة المعاني الرائعة والتعبير الجميل ، وهي تلجأ لا محالة إلى ذوق الأدب ، وذوق الناقد على السواء ، ومتى وصلنا إلى الذوق فقد وصلنا إلى النفسات ووصلنا قبلها إلى الاجتماعيات على الإجمال .

منهج العقاد في الدراسات الأدبية إذن هو أقرب إلى التحليل النفسي ، ومعروف أن^(٤) « التحليل في علم النفس يعتمد في دراسته على العمليات النفسية التي تحدث داخل الشخصية ، حيث يركز هذا الاتجاه على تحليل سلوك الفرد وارتباط ذلك بالشعور والاشعور عنه ، وبحال الكشف عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في حياة المجتمع ، وتفسير تأثيرها على الفرد ، وكذلك تفسير مختلف العمليات النفسية الداخلية التي تشتت نشوء مواقف الصراع وتقرق عالم الشخصية الداخلي بالإضافة إلى تفسير ضغط هذه الظروف على نشوء تمزق وعي الفرد واستلاب الشخصية وتكوين التصورات والأفكار الخاصة بمشاعر الحروف والمقلق واليأس . . . » .

في ضوء هذا المنهج كان تناول العقاد لابن الرومي وأبي نواس وغيرها من شعراء

العرب الذين اتجه في دراسته لهم إلى استكناه النفوس وتحليل نوازعها ورد ما يصدر عنها إلى بواطن قد تخفيها ستار من الأحداث والملازمات وأحكام الناس .

كذلك كان تناوله للسيرة والعقوبات من حيث دراسة الشخصية ومعالجتها وتلمس مفتاحها والإلمام بكل ما يوصل إلى فهم نفسياتها .

والعقاد يتناول لأعماله على هذا النحو يطبق ما يتبادى به من مبادئ نقدية ، ويقول في مقدمته لعبقريه عمر :^(٥) « . . . وكتاب هذا ليس بسيرة ولا تراخي لمصره على عطر التاريخ التي يقصد بها الحوادث والآباء ، ولكنه وصف له ، ودراسة لأطواره ، ودلالة على خصائص عظمته ، واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس وعلم الأخلاق وعلم الحياة » .

ويقول في دراسته لجميل بشيه :^(٦) « وقد عنانا في هذا الكتاب أن نوفق بين البراءات النفسية والعوامل الطبيعية في سيرة هذين العاشقين ، وأن نفهم الأدب على مصباح من علم النفس » .

ومن هذا المنطلق التحليل النفسي أيضا كان تناوله للجانب الروائي في أدبه حيث جنى إلى التفتل في أحوال النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك شخصياته وتصرفها إزاء الأحداث ، وتفسير هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذه الشخصيات ، وهو في ذلك متأثر بكتابات الفروبيمن من رواد القصة النفسية لا سيما الكاتب الفرنسي بول بورجيه ، يقول صديق العقاد - محمد طاهر الجبلاوي :^(٧) « ووقت في أيدينا في تلك الأيام قصة (سيلة) الأكاذيب للكاتب الفرنسي بول بورجيه ، وهو من رواد القصة النفسية فقرأها العقاد وقرأنا أكثر من مرة ، وكنا نعجب لأحداثها التي تطبق على ما نحن فيه وتحدث عنها فيما بيننا » .

وللعقاد إعجاب كبير بهذا الكاتب ، فمذهبه القائم على التحليل النفسي هو مذهب العقاد الذي يتجرعه في القصة والشعر .

ومصادقاً لهذا التأثير ما نجده في رواية سارة للعقاد وذلك حين نقارنها في موضوعها

وشخصياتها وطريقتها في معالجة الأحداث برواية بول بورجيه الى اشار اليها الجيلاوي ، فكل من الروائيين يدور موضوعه حول الحب ، وكل من البطلين امرأة لمحب يبعها عاشق ، ولأن الشك في الحب هو ديدن العاشق فإنه يعمد إلى الرقابة بغية كشف الحقيقة ، وتلمس من خلال الصراع في الروائيين طغيان النزعة إلى التحليل النفسي .

ولعل فيها رواء العقاد من همام — بطل الرواية — ما يؤكد هذا التأثير يقول (١٠) : « كان همام في تلك الأيام يقرأ رواية سيده الأكاذيب للكاتب الفرنسي الكبير بول بورجيه ولعله قرأها لعشوائها وما يرجو أن يطلع عليه من أكاذيب سيدتها ، وفي الرواية امرأة لمحب من نساء المراثت وزوج متخالف وعاشق كهمل يبذل المال والخل ، والمهاديا وعاشق ناشئ يبذل شبابه وجهه وطرافة هواه ، وكل من هؤلاء راض بنصيبه إلا العاشق الفقي الذي ينتنص ويترجس ويلج في كشف الأسرار فيعمد إلى الرقابة ، ولا يلبث أن يخلص إلى الحقيقة » .

ولعل فيها رواء الى لسان همام — حين سأله سارة : أو لا تستمتع بشيء إلا أن تكون له فلسفة ؟ — ما يؤكد نزعه إلى التحليل النفسي ، إذ يقول (١١) : « قال — أي همام — بل أنا أستمتع بالشئ ثم أبحث عن فلسفته وأثني لأبحث عن فلسفته كما يجمل الشارب الكأس في جميع جوانب فمه » .
« وفسوانه كي لا يبيعي جسده في النفس »
« لا يأخذ نصيبه من متاعه فانحسه وأعمله »
« وأذكره وأفكر فيه واستقصي معناه » .

على أنه إذا كان موضوع الشخصية كذات تعبر عنها سمات هو المحور الذي تدور عليه بحوث علم النفس المختلفة ، وأن بناءها في الرواية هو للمولود عليه لدى نقاد الأدب على نحو ما جاء في قول الكاتبة إديث هوارتون في معرض تفرقتها بين الرواية والقصة القصيرة : (١٢) « إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة ، وإن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية » فأحرى بنا نقف على طريقة العقاد في بناء شخصيات روايته لنرى إلى أي مدى استفاد من مكونات علم النفس في هذا الصدد .

في الرواية تبرز امكانيات الكاتب الفنية والثقافية ، وتتجل مهارته في تحديد سمات شخصيات أبطاله ، ويظهر ذكاءه في تفسير المواقف والمشكلات التي تنجم عن غرائب الطباع ، مما يوقننا في النهاية على مدى إبحاره للعلاقات بين النفوس البشرية ، وقد استطاع العقاد بما له من باع طويل في مفسمار التحليل أن يعطينا مثالا رائعا لذلك ، ففي روايته سارة تجلت لنا قدرته الفائقة على التحكم في تحديد معالم شخصية البطله ، وذلك من خلال تقديم أدق التفاصيل التي من مجموعها يتكون نسج هذه الشخصية .

وللملاحظ أن طريقتها في معالجة الشخصية الروائية هي عين الطريقة التي يعالج بها شخصيات عبقرياته ، فإذا كانت شخصية العبقري في تصوره — كما يرى الدكتور عبد المحسن طه بدر (١٣) — لا تتغير ولا تتطور بل تظل ثابتة في كل مراحل حياتها ، وهو لذلك يبذل جهده في اكتشاف صفة واحدة بارزة من صفات العبقري يسميها مفتاح الشخصية ، يخضع لها كل سلوك العبقري — فإن شخصية سارة هي الأخرى لا تتطور في الرواية ولا تتغير (١٤) ، من أجل ذلك عمد العقاد في بنائها إلى أسلوبه المفضل ، وهو اختيار صفة موحدة تسيطر على كل صغيرة وكبيرة في تصرفاتها ، وهذه الصفة هي غريزة الأنوثة ، وتابع مثل هذا أيضا في بنائه لشخصية البطل .

يقول العقاد في بنائه لشخصية سارة هي : (١٥) « حزمة من أعصاب تسمى امرأة وهيئات أن تسمى شيئا غير امرأة ! »

استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا الأنوثة ، ولعلها أنثى ونصف أنثى لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه ، لا أنها أضعف من امرأة واحدة .

ولقد يجمل إلى الإنسان في آحليين أن يتم خلوقا بفضعة من خلوق ، وأن يسوى تكونيا بتكوين ، ويخرج تنصرا من الأبدان بمنصر ، فأمرأة يتممها رجل ، وأنثى يتممها حيوان ، وطلعة فتاة يتممها قوام فقي ، وأبوة أخرى أن تستقل إلى أمومة ، وأشابه ذلك من أمخيلة المزج والتركيب . أما هذه المخلوقة فلو انتقل عصب منها إلى تكوين ليست غضبفر لجنى هنالك عصب أنثى بين جميع ما حوله من الأواح وأمشاج ،

ولوبقى ألف سنة ولو أنها تفرقت بين أحسام شتى لكانت فيها خيرة أنوثة توشك أن تطفى على جميع تلك الأجسام » .

غريزة الأنوثة إذن هي مفتاح شخصية سارة التي من خلاله يجمل العقاد نفسية البطله ، ويعتقدها يبذل جهدا كبيرا في بناء هذه الشخصية وتقديمها للقراء .

أما مفتاح شخصية البطل فيمكن أن نلسمه في تلك الذنية الهادة التي امتاز بها همام ، والتي تنفصع من قول المؤلف في معرض تصويره لشكوكه : (١٦) « وضاعف هذه الحالة ذكلاها من ناحية ، وطبيعة ذهنه وتفكيره من ناحية أخرى . فهي من الذكاء بحيث لا تقدم على عمل واحد أو حركة واحدة لا يختلف فيها وجهان ولا تقبل الضليل والذكوران ، وهو في تفكيره وطبيعة ذهنه يخلق الاحتمالات الكثيرة ، فلا يجوز عنده احتمال راجع إلا جاز عنده في اللحظة نفسها احتمال راجع في قوته ووزنه وجوازه ، ولا يدفع هذا أو ذاك إلا بدافع حاسم لا ترد فيه . . . » .

بهذين المفتاحين — غريزة الأنوثة وذهنية البطل — ففس العقاد مغاليت روايته ، فقدم لنا تجربة شخصية هي تجربة الحب الغريب الذي يمزجه الشك ويقتله الغيرة ، وقد عني أعظم العناية بما يوضح تلك التجربة العقلية النفسية ، وذلك من خلال الاتكاء على الخفامات المكونة لهذين المفتاحين ، ووفق في ذلك إلى حد كبير ، فكيف أمكنه ذلك ؟ وهل كان سابقا في هذا المجال أم كان مسبقا ؟ .

أما عن سارة ، فلا شك أن العقاد قد قصد أن تبدو في الرواية امرأة جميلة ذكية ، تسعى إلى شهوة الجسد ومتعة الجنس ، لمحب ، عبقلة للجدل والثرثرة والغلبة في المناقشة ، موهبة بالفن وأحداث الأكاذيب ، وهذه هي أبرز مقومات الأنوثة التي حرص على إبرازها والتأكيد عليها في الرواية .

فمن جالها يقول (١٧) « هي جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى همام في حياته ولا أجمل من رأى في أيام فتته وشغفه ، ولكنها جميلة جاللا لا يجتخط بغيره من ملامح النساء . فلو عمدت إلى ترتيب ألف امرأة هي منهن لنظمتن واحدة بعد واحدة في مراتب الجمال المألوف ، ونجيت سارة عن

الصف وحلما... وإن كنت لا تنكر - ولا تبالي أن تنكر - أنها تأتي بعد مئات !

لونها كلون الشهد المصفى ، يأخذ من عاسن الألوان البيضاء والسراء والحمره والصفراء في مسحة واحدة . وعينها نجلاوان ، وطفوان ، تحفيان الأسرار ولا تخفيان الزعات : فيها خلفة الصقر ودعة الحمامة ، وقمها فم الطفل الرضيع لولا نايها تحجل القصد الشديد في تناسق وانظام ، ولها ذفن كسطرف الكمشري الصغيرة ، واستدارة وجه وبضاضة جسم لا تفتقران من سمات الطفولة في لحمة الناظر . وبين وجهها النضير وجهها الغضير جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتتسجم بينها وفاقا لتنام الحسن من كليها . فليس هو جيدا كأي جيد . ولكنه الجيد الذي يوائم بين ذلك الوجه وذلك القوام .

وعن ذكائها يقول : (١٣) « لها فراسة نفاذة في كل ما بين الجنسين من علاقة ، لو حصلتها بالتعليم والتفكير لا ستفترقت أعمارا إلى جانب عمرها في القراءة ، ولكنها تظن لما في نفس المرأة لأيا امرأة ، وتظن لما في نفس الرجل لأيا امرأة ، ويعينها ذكاء موصول بالفطرة ، وتعبير يتضح في ذهنها ، وإن لم يتضح بعض الأحيان على لسانها .

وفي تصويره لسمايتها إلى شهوة الجسد وتمتعة الجنس يقول : (١٤) « شغلها جوارب الجسد قبل أن تنفذ معناها وتسمع باسمها ومسامها... ليست غوايبة الجسم عندها كجوع الحيوان يشبعه العلف ولا كضجر المذمم يثبده العقار ، لكنها كردة الحصى ، وصرة الفرس الجموح يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الإغواء والبكاء .

وهو يصور تقلبها بقوله (١٥) : « ... تراها مرة فأتت مع طفلة لأية فتحت حبيتها البريشتين في دهشة الطفولة ومداجنة الفطرة بغير كلفة ولا رياء ، وتراها بعد حين - وقد تراها في يومها - فأتت مع عجوز مأكرة أفنت حياتها في مراس كيد النساء ودعاه الرجال ، وتضحك ضحكة فخر عرض لك وجهها لا يصلح لغير الشهوات ، وضحكة أخرى - وقد تكون على أثر الأولى - فذاك عدل يضحك رلب بسخر ، كما تسخر عقول الفلاسفة والباب الشيوخ المحنكين .

أما عن حبها للجلد والثروة والغلبة في المناقشة فيقول العقاد : (١٦) « وكان من دأبها أن تحب الغلبة في المناقشة على طريقة كل أثنى مع تنوع الأسلوب والعبارة ، فإذا عز عليها الجواب راغت منه وغيرت مجرى الحديث... فهي تريد جوابا يروقها ، أو يترك لها باب الكلام مفتوحا بغير انتهاء !

ومن الصعب أن تفهم ما يرضيها إذا انتهت أملاك أخلاق الناس جميعا... ولكنها إذا كانت تحب طيبة المرأة في حب الجدل والثروة والعناد فهي تحب طيبة المرأة أيضا في إعجابها بطموح الرجل .

وأخير أوليس آخر يقول العقاد في تصويره لنفسها ولولمها بأحاديث الأكاذيب (١٧) : « وكان هام يعتقد أن الغش عند المرأة كالعظمة عند فصائل الكلاب... بعضها الكلب اللدلل ويدخرها حيث يعود إليها وإن شيع جوفه من اللبن واللحم والأغذية المشتهة... فهو يطلبها ليجهد أسنانه وكنهه في القضم والعرق ، ولو لم تكن به حاجة إلى أكلها... وهي على ولعها بحديث الأكاذيب الشائعة في أخلاق الناس وعودتها إليه أونة لم تنع على الناس أكاذيبهم. قط سمرة التناقم واستخفاف التشائم ، وإنما تحدث بها كما تحدث بصحة من السطام الشهى لم يتبعها الطامى .

وأما عن هام فقد ركز المؤلف في سبيل بناء ذهنيتها - على إيضاح أبرز المعالم المكونة لتلك الذهنية وهي :

١ - الشك :

فالبطل في الرواية لا يبدو أنه سهل الاقتناع ، وليس ميسور الاطمئنان إلى اليقين وهذا ناشئ من غلبة الفكرة لديه على ما عدلها ، لذا كان ذاتها نزاعا إلى الشك في كل شيء حتى ليكان يكون الشك هو البطل الحقيقي ، لاهام ، وقد وصلت شكوك البطل في سارة حدا جملة - وقد ضرب موعدا للقاتلها : (١٨) « ينساق بغير وعي ولا إرادة إلى اجتناب الموعد والفرار من المنزل والمزح بكل إغراء وتشويق ينبعث في أعماق حبه من شيطان ذلك الشغب القديم .

يقول العقاد في تصويره لهله الشكوك : (١٩) « كانت شكوكا مرة لا تفصل مراتها كل أنهار الأرض ، وكل

حلاوات الحياة ، كانت كأنها جدران سجن مظلم ينطبق رويدا رويدا ، ولا يزال ينطبق وينسطبق حتى لا متنفس ولا مهرب ولا قرار .

٢ - الذكاء :

كذلك شكل الذكاء معلما بارزا من معالم شخصية البطل في الرواية ، والذكاء - كما عرقه سبيرمان (٢٠) « هو القدرة على إدراك العلاقات وخاصة العلاقات الصعبة والخفية ، ومن أبعاده النفسية - كما ذهب إلى ذلك ستودارد - مقايسة الاندفاع العاطفي ، وهذا ما تجل بوضوح في حرص البطل على أن تكون علاقته بالبطلة علاقة لها شكل الحب الذي تستطع فيه الأفكار والأرواح ولكنه لا ينتج أبدا العاطفة العميقة الطاغية التي تفرق أصحابها وتحلهم رمادا أو تتركهم حطاما ، لا يقوى على شيء... الحب الذي يسمع المحب خلاله بأن حبيته مضطربة بأسخر فلا يتهرب أو يجمري إلى السلاحي ، بل يلجأ إلى الخلطة والمؤامرة ليقوم الرقيب ، ويسعى إلى اقتناص الأخير .

٣ - الإحباط بالنفس والغرور :

إن هام - في رأى نفسه شخص عظيم ، ويمكن سارة منه يبنى أن يكون عند قديمه ، ومن هنا كان تصوير المؤلف له بقوله (٢١) « ولم يكن مخلوعا بهذا الضرب من الغرور ، لأنه موكول إلى ضروب أخرى من غرور النفس ، مطبوع على ألا يعلق قيمته في معارض الفخر والمباغة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال ، ولا شك أن إعجاب البطل بنفسه قد أثر على سلوكه في الرواية ، إذ جملة هذا الإعجاب يبدو في غير موضع تقليل الظل ، كما جملة يبدو مفعولا من حبيته إلى الحد الذي يصبح فيه مراقبا لها ناقلا لتصرفاتها ، بدلا من أن يلعب وإليها الدور الذي تفرضه عليها طبيعة الموضوع .

ولعل أظهر موقف تتجلى فيه هله الظاهرة ما نجله في واقعة الفضيحة التي أوشكت أن تهدم سارة إذ خرجت وهمام لتتزه في إحدى العربات فهاجمها رجال البوليس ، وأوشكو أن يقتادوها إلى المخفر - لولا أن اقتنعا هام بحكمتهم وصوبا به إذ ذاك (٢٢) تطامنت في حضنة تظامن الفرخ في حضن أبيه ، وهمت تحت أذنه وهي تسمع خلداه بخله :

١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

وما أسعدني بجوارك ، سيلي ومولاى . . .

ومن مظاهر إعجاب البطل بنفسه كذلك رغبته أحيانا في التمييز عن ذاته بإحجام معلومات وآراء لا تتقدم الموضوع ، وإن كانت تنفس عنه وهو وترثعه ، من ذلك . على سبيل المثال - إقحامه لشربهور وفلسفته في سياق حديثه عن المطبخ (٣٧) . . . وإقحامه للشاعر « هين » ورأيه في المرأة المتسلطة على الأدب في سياق الحديث ذاته (٣٨) .

٤ - الاستقصاء والتحليل :

يكاد هذا الملحم يستغرق الجانب الأكبر من ذهنية البطل ، وهو يبدو في كل ما يعرض للبطل من ظواهر حتى يوشك أن يكون أحصى خصائصه في الرواية ، فما من هامة تعن له إلا ويعمل فيها ذهنه ويتناولها بالتحليل والتشقيق ، وهذا واضح من قول المؤلف عنه (٣٩) : قالت سارة يوما بعد ما استعادت شرح فلسفة الدومنية للمرأة الخفاسمة أو السلداسة أو السابعة - أو لا تستمع بشئ إلا أن تكون له فلسفة ؟ قال : بل أنا استمعتم بالشئ ثم بحث عن فلسفته كيما يجيل الشراب الكاس في جميع جوانب فمه وفوائه ، كي لا يبقى جانب من النفس لا يأخذ نصيبه من متاعه فأجسه وأعمله وأذكره وأفكر فيه واستقصى معناه . .

وفي مجال التطبيق نراه يستقصي أحوال الأثنى (٤٠) و يراقبها في نفسها ويراقبها في نفسه : كان يرى المرأة المرحطة الطروب وهي تلهو وتمتث ، ويرى المرأة الكسيرة المطراو وهي تلتصم الأسان والعزاة ، ويرى الإنسانية الفطرية وهي تطيع الغريزة وتلبس دوزها على مسرح الطبيعة بين نباتها وحيوانها . . . وكانها وأهلها ، ويرى المرأة الذكية وهي تقرأ الشعر والشعر وتتقد الصور المتحركة ، ويرى المرأة العصرية وهي تتقلب امرأة أجيل الغابر في ميدان ، وتخصف لها وتتهزم أسامها في ميدان ، ويرى من وراء ذلك جميعه وفي خلال ذلك جميعه المرأة الخالدة التي لا تتحول ولا تتبدل ، والأثنى السرمدية التي يسميها من الذكر الحماية والجاه قبل كل شئ . وبعد كل شئ . . . ولا يهيم العقل والرجحان والفضائل والنائب إلا لأنها وجه من وجوه الحماية والجاه . .

وهو في أثناء استقصائه للظاهرة التي تعن له يكثر أحيانا من الإسالة ويخلق الاحتمالات الكثيرة بغية الإحاطة بكل جوانب الموضوع ، فحين عاد إلى المنزل بعد أن مكث خارجا ثلاث ساعات - تراه يصور حيرته بقوله (٣١) « هل حضرت في الساعة الخامسة ؟ أو حضرت قبلها أو بعدها ؟ وماذا قالت حين علمت بخروجه ؟ وما بدا هل وجهها وهي تصدم بيده القابلة ؟ وإذا كانت لم تحضر فيا الذي عاقها عن موعدها ؟ ولماذا ضربت ذلك الموعد بانتيارها ؟ هل ضربت وهي تتوى أن تخلفه من اللحظة الأولى أو طرأ الحائل بعد ذلك على الرغم منها ؟ .

وحين يعرض لشكه في البسطة يعقد مقارنة بين حالة الأب المستريب الذي يشك أفجع الشك في وليد منسوب إليه ، وفي أثناء ذلك يسأل : (٣٢) « هل هو ابنه أو هو ابن غيره ؟ ومن هو ذلك الطفل الصغير الذي يتقاضاه حقوق البنية على الأباء ، ؟ هل رمز الحب والمطف والصدق والوفاء ، أو هو رمز الخداع والخيانة والاستغلال ، أو الاحتقار ؟ هل هو مخدوع في قطعه عليه أو هو مخدوع في نفوره منه ؟ وكيف يفصل في هذين الخداعين ؟ وكيف يطبق الصبر على واحد منهما ، وكلاهما لا يطلق ؟

تلك أبرز المقومات التي ركز عليها المقاد في بنائه لشخصيتي ساره وهمام ، والتي من خلالها كان الصراع وكانت الأحداث . وقد جسدها لنا المؤلف تارة عن طريق السرد ، وتارة أخرى عن طريق الحوار ، وإن كانت هناك وسائل أخرى غيرها (٣٣) .

والمقاد في رسمة لشخصيات أبطاله لم يكن يلقي القول على عواهنه وإنما كان يجمل ويعمل منطقا في ذلك من أصول نفسية ، فتراه يربط بين الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية ، فهو مثلا حين صور البسطة مبتذلة ، تسعى إلى شهوة الجسد في كثير من النتائج ، محبة للثرثرة والجدل والغلبة في المناقشة ، مولعة بالفلش وأحاديث الأكاذيب ، أرجع ذلك إلى عدم زواجها بقوله (٣٤) « أكبر الظن أن الفتاة على ما بها من جوح وشطط كانت وشيكة أن تستقيم وتزكن أو زوقت زوجا يوائم شوقها إلى الرجولة ويغلق عليها منافذ الغواية ، ولكنها خابت في الزواج فشقت » .

ويكرر المقاد ذلك في موضوع آخر فيقول (٣٥) « إنها لو سقت إلى الخارج يجلا عينها ويحقق معنى الرجولة في رأيها وعاطفتها لا ستقرت بعض الاستقرار وقعت بعض القناعة ، ولكنها أخطأت خطها من الزوج ومرت بفراق قلبها فلم تملأ الدنيا ، والتست لقلبها وحده جميع الأعداد » .

وحين صورها منقبة ، عزأ ذلك عندها إلى جوح الشباب أو على حد تعبيره (٣٦) : « إلى الفتوة الحية التي تحبس في محابس الأفكار والعادات والتقاليد ، فهي أبدا في أيدى العواطف والنوازع كمعينة الخلق الهياة للصراع والتركيب في كل ساعة » .

وحين جعل البطل صادقا في شكره تجاه البسطة بنى هذا الصدق لديه على الملاحظة والاستقراء أو على طبيعته النزاعة إلى التحليل ، يقول (٣٧) : « وإذا كانت بعض الشكوك في العشق من وسواس الأوهام فمما لا نزاع فيه أن العاشق أصدق الناس في شكوكه حين يبينها على أسباب صحيحة أو حقائق ملموسة » .

وحين صور البطل معجبا بنفسه أجاد ذلك الإعجاب إلى طبع فيه (٣٨) « فيجب مطبوع على ألا يعلق قيمته في معارض الفكر والمباهاة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال » .

وكاتبنا في ربطه الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية إنما ينطلق من إدراكه للعلاقة بين التكوين البيولوجي والنفس والاجتماعي ومما لذلك من أثر على تشكيل الشخصية ، ومعروف أن هذه المسائل من المسائل الفلسفية في مذهب التحليل النفسي ، يؤكد ذلك ما رواه فروم (٣٩) : « أحد أقطاب التحليل النفسي المعاصر - في بحثه من أن شخصية الفرد هي نتاج لتفاعل العوامل البيولوجية والنفسية والاجتماعية فالفرد ليس كائنات منزلا ، بل إنه يحتاج إلى الآخرين لإشباع حاجاته المتعددة ولتحقيق الطمأنينة والأمن ليؤكد استمراره والحاجة إلى الآخرين تجربة يتماش كل إنسان لعجزه عن الاعتماد على نفسه وشعوره بالخطر في وحدته وإشباع حاجاته الأساسية ، فالحاجة إلى الانتباه والارتباط بالأخريين هي حاجات حيوية وهامة عند الإنسان لأنها تنمى إحساسه

بذاته وتشعر بوجوده الإنساني ، فصلقات الإنسان مع الآخرين والحاجة إلى الارتباط هي علاقات ديناميكية تتغير بتغير المجتمع من حيث أن المجتمع يمارس سلطته لكبت دوافع الفرد ، أو يسمح له بإشباع معين حسب ما تقتضيه طبيعة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الأفراد ، وما أن الإنسان لا يستطيع أن يسلخ عن الظروف الاجتماعية التي تحيط به فهو يعاني من الازدواجية بين الميل الاجتماعي والمطالب البيولوجية .

والعقاد في تحليله النفسي تارة يطلق من شخصية البطل فيأت هذا التحليل على لسان هام ، وتارة أخرى يطلق من شخصيته هو فيكون هو المحلل ، وفي كلا الحالتين نجد تحليلا عميقا يستقصى الظاهرة من جميع جوانبها حتى يكاد لا يترك فيها بقية تأمل على سبيل المثال - كيف يحلل شعور البطل في الدقائق القليلة التي تسبق لقاءه بساره ، وكيف أن الحب تنتابه وساوس يكون بها لها خوصا من عدم حضور الحبيبة في الموعد المحدد ، وأنه لا قرار له إلا إذا اتحتلت عينه برؤية هذه الحبيبة ، يقول: (٤١) « كانت الساعة الخامسة كأنها علاقة موسومة في مدار الفلك بالشهب والكواكب والمسالات ، وكان صاحبنا يتعجل الوقت قبل حلولها بربع ساعة فيلتزم مكانه وراء النافذة لينظر من تقوفا إلى متعطف الطريق حيث يلوح القادم أول ما يقبل على الدار ، وكثيرا ما كانت الغيوم تكفهر والغيوث تنهمر والهواء يعصف باردا قارصا من صباهه الشتاء ، وصاحبنا واقف وراء النافذة قبل الموعد بربع ساعة يوشك وهو وراء منقبض الصدر غاثم الخطاير أن يأس من وصول صاحبنتا في موعدها ، ولما العنر كل العذر إذا هي تأخرت ساعات أو عدلت عن الخروج طول ذلك اليوم . . . لا يزال في مرقبه نباحا لهذا الزوراس لحة بعد لحة كان الزمن قد استحالت إلى أجزاء تعد بالملايين وملايين للملايين لا يستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة ! وكلما تقدم جزء من هذه الملايين تضاعف الرجل وتضاعف الخلد واختلجته الهواجس المثيرة كما تختلج الذرات في قارورة يبرجها الشلال الدافئ أصنف ارتجاج . . . وإنه ليطيل النظر إلى الطريق حتى يعتريه شبه غيبوبة لا يحقق الناظر فيها ما يراه تحت عينيه ، فما رآها مرة

بعد هذا الانتظار تهل من مطلع الطريق إلا كما يرجع إلى النائم صحوه أو كما يرجع إلى المذهول رشده .

ولنستمع إليه يحلل نفسية المرأة وبواعث إعجابها بالرجال ، تلك البواعث التي يخفى بطبيعتها على النظرة الخارجية العابرة (٤٢) : « والرجل الخبير بالنساء يشبع متين فيزهده فيهن ، ولا يتهالك عليهن . . . غيلا أحست المرأة بالفقور في الطلب والمغازلة خشيت أن تكون هي المعيبة للمجفوة في نظره بالقياس إلى من عرف من النساء ، ولم تنهه في ذوقه ، بل اتهمت نفسها في جمالها وجاذبيتها كما هو دأب المرأة من سوء الظن بنفسها أمام الرجال ، ونشأت عندها الرغبة في اجتذابه واستطلاع رأيه ، واستسلمت له في سهولة وطوعية لملعمها أن الحيلة معه لا تخفى عليه .

وهناك مثال آخر يحلل فيه العقاد نفسية المحب في أخرج اللحظات عندما يغضب من محبوبه أو يغضب محبوبه فيؤاخذها على اللقاء ليعطيها أوراقها وصورها وذكرياتها ، ويسترد منها أوراقه وصوره وذكرياته ثم يفترق كل منها في طريقه إلى حيث يخفى سحرها وتخفي من حياته ، وتلحم من خلال التحليل فهم العقاد للصرامات السيكولوجية حينما تشعر الشخصية بالقلق نتيجة عدم توافقها في المجال العاطفي ، ومن ثم تنزع منزعا انزعاليا أو ما يسمى في التحليل النفسي باغتراب الشخصية (٤٣) يقول: « وقبل الموعد بساعة أخذ في جميع تلك الأوراق ومراجعتها ليعلم منها ما هو مطلوب وذوئال ، وما هو مهمل ومطروح ، فيأله كم تبلغ الورقة الخفيفة من فقر وفداحة ! وكم تختلف المعايير والأحجام في موازين الأكف والأذهان : لقد كانت الرسائل والصور والمدايا كلها لا تملأ حقبة صغيرة تحملها اليد الواحدة ولكنه كان يحمل الورقة منها وكأثما يزحزح جيلا واسعا يثل السواعد والأقدام دون صخرة واحدة من صخوره .

ومشى إلى الموعد مشية لا اختيار فيها ولا إكراه ! مشية الرجل الذي يسمى بقدميه إلى غرفة الجراحة ليترى عضوا من أعضائه غير آمن أن يكون في بتره الموت . . . وسبقه إلى الموعد فانتظرها دقائق معدودات وألحقت له كأنها آياد ، ولكنه في الواقع كان لا يتمتع لها القوات .

ثم أقبلت في ثوبها العنساو وطربها المشتهة ! ونظرت إليه . . . إنهما اتفقا على اللقاء لحظة في مفترق الطريق يأخذ منها ويعطيها ولا حاجة بهما إلى مراجعة . . . أخذ منها وأعطاهما ، وسلم لم تحبه أو سلمت لم يبعها أنوسيا السلام والوداع معا ، لا يذكر ، واقتربا في طريقين متبايرين .

يمثل هذا البناء ، وذلك العمق في تناول مضى العقاد في تحليل شخصيات أبطاله حتى تكاد تدخل روايته بهذا في باب القصص التحليلية ، فهل كان سابقا في هذا المجال ؟ الحق أن العقاد - وإن كان قد قطع شوطا بعيدا في مضمار التحليل النفسي لم يكن السابق إلى ذلك في القصة المعاصرة ، وذلك على نقض ما ذهب إليه أحد الدارسين من قبل بقوله: (٤٤) « ما أشبه العقاد في روايته صارة بموقف دوستوفسكي في القصة الروسية مع الفارق ، فالعقاد بالنسبة لسارة قد حاول أن يعطينا نوعا من الكتابة الذاتية لم تتوافر من قبل . . . فهو لا شك يعتبر رائدا للقصة النفسية المعاصرة التي ينبغي أن تدرس في جامعاتنا على أساس أنها مرحلة من مراحل القصة العربية بشكل عام .

فالباحث في تاريخ الرواية العربية يجد أن هناك محاولات سبقت العقاد وتمثلت في رواية « إبراهيم الكاتب » للملاي ، أنه فيها مؤلفها إلى التحليل الاجتماعي لا التحليل النفسي ، وفي مقدمة هذا الجليل تسويق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ - فإن من الجدي هنا أن نقد مقارنة بين مسلك كل منهما في بناء الرواية لئلا نرى أيها له فضل السبق في مجال التحليل .

أما الملاي فهو في رواية إبراهيم الكاتب وكذلك في قصصه (٤٥) « يستمد من بيئة محلا شخصيات قصصه وأبطالها لتحليلها نفسيا واسعا باسما في هذا التحليل وصف علاقات الرجل بالمرأة خلال أحداثها وتجارب يومية . وهو يتأثر في ذلك بالقصص الأوربي الواقعي التحليلي كما قرأه في الأدب الغربي المختلفة ، وما ينعج فيه الكتاب منبهجا نفسيا يجللون فيه الشعور وما وراء الشعور وما يصيب الإنسان أحيانا من عقد نفسية تكمن في أطوار قلبه .

وأما العقاد فقد عمد هو الآخر إلى تحليل شخصيات أبطاله تحليلًا نفسيًا واسعًا، استطاع من خلاله أن يسبر غور تلك الشخصيات وأن يكشف العالم الجرداني في مجالات العاطفة بما فيه من مفارقات الأزمنة واختلاف الطبائع، وهو في ذلك متأثر بكتابات الغرب الذين قرأ لهم، لا سيما الكاتب الفرنسي بول بورجيه أحد رواد المذهب النفسي في القصة المعاصرة كما سبق أن أشرنا من قبل .

والمازني يشير في مقدمة رواية إبراهيم الكاتب إلى المنهج الذي سلكه في بنائها فيقول^(٤٨) : «إنها فوق استيفائها كل ما يجعل الأدب ساميًا تكاد تكون بحثًا سيكولوجيًا يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الأبدية .

ويسلك العقاد نفس المسلك في تقديمه لرواية سارة فيقول^(٤٩) : « نويت أن أكتب قصة سارة لأبها تجربة نفسية لابد أن تكون في يوم من الأيام وإن كنت قبل كتابتها قد أرجأتها من حين إلى حين متخيرًا للوقت ، ملاحظًا ما تنفضسه دواعي التفضيل والإجمال ، ثم شرعت في كتابتها لأن جملة الدنيا ، التي تصورها دار الهللا قد اقترحت على الكتابة في موضوع يقارب هذا الموضوع فنشرت فيها ثلاثة فصول على ما أذكر ثم عاقني عن مواصلة الكتابة عائق عارض فأسكنت إلى أجل ، ثم فرغت لإتمامها بعد برهة فأنقصتها على الصورة التي ظهرت في تحليفي^(٥٠) أو تحليفي^(٥١) كما يشاء من يشاء .

وإذا جئنا إلى التطبيق وجدنا المازني يبدأ قصته « شوشو » وصفا بيز ملامحها الجسمية والنفسية فيقول : « شوشو فتاة يقول لك جسمها إنها نازعت التاسعة عشرة ، وشهد حديثها وحركاتها أنها لم تجاوز السابعة عشر ، وهي ذات قامه معتدلة ورجس غض ، ووجه صبيح مثاني ، ترتاح العين إلى النظر إلى مفاصل جملة ، وتشغل بولفها مجتمعة عن التعلق بواحد منها على الخصوص . وقد قضت الشطر الأول من عمرها في عزلة ، فلما أتبع لها فيها أن تخالط الرجال إلا أن يكونوا من ذوى قربانها بالآدين ، فلم تألف أذن عبارات الإعجاب بحسبها ، وبقيت نفسها مرسلة على سجيئها ، وخلا كل ما فيها ولها من ذلك التعمل الذي يدرب الفتاة عليه تنبه الشعور

بنفسها وتوقعها من الجليس أن تأخذها عنه من قرحها إلى قدمها وأن تحس محاسنها وتقدمها ، وقد انفردت حينها بجزية هي أن من يراها لا يحتاج أن يندوها أو يتغلب لحظة إلى سواها ففهيها يجتلي نفسها وروحها وطبيعتها وجمالها مركزا ، وهما سوداوان غير أنه سودا فيه من العمق أكثر مما عفا فيه من الاتساع ، تحلق فيه تحديقك في بشر ، ولا تنزوي إليه كما تنزوي إلى رسم » .

تلك صورة حية تامة للملامح الجسدية والقصات النفسية ، ويستمرس المازني في بيان ذلك فيقول : « ومن القنيتان في لا يظن المرء إليها على فرط حسنها لأول وهلة ، ولكن صليحتها هذه كانت من قوة الجذب بحيث لا يسلمك إلا أن تحس وجودها وتشعر بما تقيضه حولها ولا تكاد تجلس إليها خس دقائق حتى تلم بما فطرت عليه من جرأة الجنان الذي لا يدري أن في الدنيا ما يفتي ، ومن حرارة النفس الغريرة التي لم يصدنها من التجارب ما يطفها ، ومن غضة السروح التي لا يتغلبها الحاح اللحم . ويعرف من يعرفها أن لها أسحاما تبولفيها كالظماي إلى مجهول أو كالتى تتعجل في صلوها خواطر وأحاساسات هي أغعض من أن تولى الكشف عنها عبارة أو أوجع من أن تره عنها دمة ، ولم تكن كذلك الآن في هذه الفترة التي زخرت فيها تيارات حياتها والتي تحصها بالذكر ! » .

وواضح أن المازني يحاول منذ السطور الأولى من قصته أن يجلل الصفات النفسية للأشخاص وما يرتبط من تعبيرات الجسد ، وهو يعمد إلى التفصيل في ذلك مستطردا إلى تعليقات ومقابلات من شأنها أن تضعف الحركة في القصة . وهل نفس الزبيرة كذلك مضى العقاد في تصويره لشخصية سارة فركز على ملامحها الجسدية والنفسية تحليلا ورباطا ذلك بسلوك الشخصية ، يقول^(٥٢) : « هي : جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى همام في حياته ولا أجمل من رأى في أيام فتنته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالا لا يختلط بغيره من ملامح النساء ...

لونها كلون الشهد المصفى .. وعيناهها نسجلالوان وطسفالوان تحففسيان الأسرار يتخطاها من يراها على عجل ، ثم يعود مفركا أنه قد تخطى شيئا لا يفات فليست من الروعة بحيث تنسرك على التحديق إليها ، وليست من سهولة

المراي بحيث ترسلك ناجيا في سبيلك . . وكان همام يسمع منها ما قل أن تفهم امرأة وإن شعرت به ، وقل أن تقول وإن فهمته وقل أن تحسن التعبير عنه وإن أرادت أن تقولته ، إذ المصهور في المرأة أنها تشعشع ولا تفهم شعورها أو أنها تفهمه ولا تعتمد على الصراحة فيه ، أو أنها تعتمد على الصراحة فيه ولكنها لا تحسن التعبير » .

ولا يخفى أن بطل الرواية في إبراهيم الكاتب هو المازني نفسه^(٥٣) ومن خلاله يجلل المؤلف شخصيات الرواية ،^(٥٤) وقد استغله المازني لا استعراض آرائه ومعلوماته ، وفرض هذه الآراء والمعلومات بمناسباته ومناسبة ، وكثيرا ما تكون هذه الآراء مفروضة على جو الرواية ودخيلة على الموقف الذي يصوره مما يجمد حركة الأبطال في كثير من المواقف الحساسة التي كانت بطبيعتها تحتاج إلى السلوك والحركة ولا مانع عند المازني من أن يناقش البطل « شوشو » الفتاة المثلثة بالحيرة والإثارة عن « نيتشه » .

كذلك لا يخفى أن بطل رواية سارة هو العقاد نفسه وإن غير اسمه إلى همام^(٥٥) ، وأن العقاد في روايته قد اتبع أسلوب المحلل النفسي الذي يحكم على الظاهرة والسلوك قبل تقديمها ، ويعلق عليها ويقدم استنتاجاته والقوانين التي تتحكم في سلوك أبطاله ولأن التجربة تجربته هو فإذنا نراه كثيرا ما يفرض نفسه على جو الرواية وسارها فيتدخل تدخلًا مباشرًا حينًا ، ويستطرد بذكر أفكار وأحكام حينًا آخر ، مما جعل الأحداث والشخصيات بعيدة عن التطور والنمو المطلوبين في الأعمال الروائية ، ولا مانع عنده من أن يناقش سارة عن الشاعر « هين » وأن يقدم اسم شوبنوف في مسألة المطبخ .

وإذا كان العقاد قد حلل نفسيات أبطاله ، لا سيما ساره التي ألقى جهدا كبيرا في رسمه لشخصيتها — من خلال الانكناز تارة على أسلوب السرد ، وتارة أخرى على أسلوب الحوار ، فإن المازني قد سبقه إلى نفس التكنيك ، فبالإضافة إلى ما استخدمه من سرد في تحليله لشخصية شوشو على سبيل المثال — استخدم أيضا الحوار في سير العالم الداخلي لهذه الشخصية ، وذلك كما في قوله — على سبيل المثال عن لقاء بين إبراهيم وشوشو أثناء وجوده في القرية :^(٥٦)

و اسمعى يا شوشو . إن الواحد ممكن تكون طفلة وتدعى لنفسها مع ذلك قدرة الأنبياء وميزة الرسل . إن
قالت مقاطعة : « لا أفهم » .

قال : « لست وحيدك لا تفهمين ، إن كل امرأة مثلك لا تستطيع أن تخرج من خصوصها إلى العموم ، إن قلب الواحد ممكن يلقى عطفاً مريثية للألم الفردى ولكنه يعجز عن أن يعمل عطفه أو إحساسه على العموم عبقاً شاملاً للألم الحياة ... فانبست وهزت رأسها ، وقالت بلهجة مبطنة بالسخر :
- صدقن إن أعطف عليك .
فقال ولم يلتفت إلى سخرها :

- إن الجنس الإنسان معناه فيها تعلم المرأة ، هذا الطفل المعين ، أو هذا الرجل المعين ، الذى لعلها أبصرته واقفاً إلى جانب الباب ينتظر في البرد أو تحت الشمس مثلاً . إن المرأة عاجزة عن الإحساس بالألم العامة عيما لا تستطيع أن تراها هذه هي الدنيا نصف عاه ، نصف مستوحشة ، تصرخ شرقاً وغرباً ، وقد أجبتها الألم والخطيئة أيضاً ، فهل ثم امرأة واحدة يشعب وجهها إذ ترى هذا التمر العالمي يزع قصه ؟ هل تكف واحدة ممكن عن نظم المقدود وتطريز الثياب من فرط إحساسها بجملة هذا الألم العالمي ؟ أنفى دمة واحدة أراقتها امرأة ، لأن الدنيا جنت ليس من يتيكمن من ترى أن تتيكمن من أجل هذا عمل كثيرة دموعك وسهولة إسباها ! إنك لا تتيكمن إلا لما تعرفن ، وأنتن معلورات . طفل مريض تلمسه المرأة بأصابعها فتحن ما به من الحمى فتهمز الدموع ؟ ولكن مليوناً يمرضون ، أه هذا شيء آخر

من ذلك كله ومن غيره يتضح لنا أن العقاد في تحليله لشخصيات روايته منطلقاً من أصول نفسية لم يكن سابقاً في هذا المجال بعد ما تبين لنا ما كان من أمر المازن قبله ، ومن ثم يصبح من الصعب أن يحكم الباحث برأيه لتجليل النفس في القصة العربية المعاصرة .

الهوامش :

١ - سامح كرم - ماذا يبقى من العقاد ؟ -

- دار القلم - بيروت ٥ . ت ص ١٤ - ٢٨ - سارة ١٣٠ .
- ١٥ .
- ٢ - جريدة الشعب - عدد يوليو ١٩٥٨ .
- ٣ - جريدة الأخبار ٧/٧ ١٩٥٨ .
- ٤ - مجلة قافلة الزيت عدد مارس ١٩٦١ .
- ٥ - فيصل عباس - الشخصية في ضوء التحليل النفسى - دار المسيرة بيروت د . ت ص ٦ .
- ٧ - جبل بنية ١٩٤٤ ص ٨ .
- ٨ - محمد طاهر الجبلاوى - من ذكريات في صحبة العقاد - الأنجلو المصرية ص ١٨ .
- ٩ - عباسي عمود العقاد - سارة - دار المعارف ص ٦٢ - ٦٣ .
- ١٠ - سارة ص ٣٣ .
- ١١ - عباس عمود العقاد - ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكى ١٩٥٤ ص ٩ .
- ١٢ - عبد المحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة - دار المعارف طبعة رابعة ص ٣٦٥ .
- ١٣ - المرجع السابق ص ٣٧٢ ، وانتظر ما كتبه أحمد هيكل - الأدب القصصى والمسرحى في مصر - دار المعارف طبعة رابعة ١٩٨٣ ص ١٦٨ وما كتبه على السرايى - دراسات في الرواية المصرية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ٥٥ .
- ١٤ - سارة ص ٨٩ .
- ١٥ - سارة ص ٣٢ .
- ١٦ - سارة ص ٨٨ .
- ١٧ - سارة ص ٩١ .
- ١٨ - سارة ص ٨٩ .
- ١٩ - سارة ص ١٠٥ .
- ٢٠ - سارة ص ٩٨ - ١٠٠ .
- ٢١ - سارة ص ٣١ .
- ٢٢ - جمال عبد الحميد جابر - الذكاء ومقاييسه - دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٤٠ ، وانتظر : فؤاد البهى السيد - الذكاء - دار الفكر العربى ١٩٧٦ ص ٢٠١ .
- ٢٥ - سارة ص ١٥٣ .
- ٢٦ - سارة ص ١٤٦ .
- ٢٧ - سارة ص ١٢٩ .

- ٢٨ - سارة ص ١٣٠ .
- ٢٩ - سارة ص ١٢٣ .
- ٣٠ - سارة ص ١٢٩ .
- ٣١ - سارة ص ٢٩ .
- ٣٢ - سارة ص ٣٣ .
- ٣٣ - انتظر ما كتبه على السرايى عن هذه الوسائل في كتابه : دراسات في الرواية المصرية ص ٥٢ وما بعدها .
- ٣٤ - سارة ص ١٠٢ .
- ٣٥ - سارة ص ١٢٤ .
- ٣٦ - سارة ص ١٠٦ .
- ٣٧ - سارة ص ٣٣ .
- ٣٨ - سارة ص ١٥٣ .
- ٣٩ - محمد سعيد فرج - البناء الاجتماعى والشخصية - الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠ ص ٤٥ .
- ٤٠ - سارة ص ٤٤ .
- ٤١ - سارة ص ٩٣ .
- ٤٢ - شانت وبتشارد - الاغتراب - ترجمة كامل يوسف حسين - المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٠ ص ٢٥٥ .
- ٤٣ - سارة ص ٨٤ .
- ٤٤ - ماذا يبقى من العقاد ؟ ص ١٨٩ .
- ٤٥ - شوقي ضيف - الأدب العربى المعاصر في مصر - دار المعارف - طبعة ثامنة ص ٢٦٦ .
- ٤٦ - إبراهيم عبد القادر المازن - إبراهيم الكاتب - القاهرة ١٩٣١ . القلمة .
- ٤٧ - سارة . القلمة .
- ٤٨ - إبراهيم الكاتب ص ٩٦ .
- ٤٩ - سارة ص ٨٨ وما بعدها .
- ٥٠ - انتظر ما كتبه نعمات أحمد فؤاد حول إثبات العلاقة بين إبراهيم المازن وإبراهيم الكاتب - أدب المازن - القاهرة ١٩٥٤ ص ٦٢ وما بعدها .
- ٥١ - تطور الرواية العربية ص ٣٥٥ .
- ٥٢ - انتظر ما كتبه محمد خليفة التوسنى في الصلة بين الأسبون : العقاد وحماد - العقاد دراسة ونحبة بأفلام طائفة من رواد الفكر الحديث - الأنجلو المصرية ، ص ٢٠ .
- ٥٣ - إبراهيم الكاتب ص ٧٩ - ٨٤ .

أعلام معاصرون

الدكتور توفيق الطويل ... رائد الفلسفة الخلقية في عالمنا العربي المعاصر .

د . عاطف العراقي

ويبقى أن من يساؤل تحيط هؤلاء الأعلام الكبار فغرضه ضائع مبشاً . لقد قاموا بنقل مصر من حياة الظلام إلى حياة النور . ساهموا مساهمة لا حد لها في مجال التنوير الفكري والثقافي والفلسفي . حلوا مصابيح الهدى في كل أرجاء عالمنا العربي بعد أن كانت حياة هذا العالم تعد جهلاً على جهل ولكن أكثرهم لا يعلمون .

ومن أصلنا العظيم . من مفكرينا الشوامخ . الأستاذ الدكتور توفيق الطويل والذي يعد مفكراً عظيماً بكل ما تحمله كلمة الفكر في معاني سامية ، وكلمة العظمة من مدلولات رائقة ، كما أنه يعد - كما سنوضح فيما بعد - رائداً للفلسفة الخلقية في عالمنا العربي المعاصر . فإذا ذكرنا مجال الفلسفة الخلقية فلا بد أن نذكر معها توفيق الطويل . وإذا ذكر توفيق الطويل ، فإن اسمه لا بد أن يترنن في الأذهان بباحث الفلسفة الخلقية وما أعظمها وأصعبها .

ولابد أن أذكر للقرءاء الأعزاء أن الكتابة عن الدكتور توفيق الطويل تعد أمراً عسيراً لأسباب عديدة من بينها أن مفكرنا لم يكتب سيرته الذاتية ، بالإضافة إلى تنوع مجالات اهتماماته الفلسفية . لقد كتب في مجال الفلسفة الحديثة والمعاصرة . وبحث في مجال الفلسفة الخلقية طوال عصورها بحثاً غايته في

لا أشك في أن تاريخ فكرنا الفلسفي العربي المعاصر سواء في مصر أو في غيرها من بلدان العالم العربي ، يعد تاريخاً غامياً في الشموخ والأزدهار بعد تاريخاً من حزننا أن نفخر به بين أمت العالم جميعاً شرقاً وغرباً . إننا نجد مجموعة من المفكرين الكبار شقوا طريقهم وسط الأشواك والصخور ومهدوا لنا طريق البحث الفلسفي وأصبحوا بذلك كله من الأعلام الكبار الذين دخلوا تاريخ فكرنا الفلسفي المعاصر من أوسع الأبواب وأرحبها . منهم من غادروا إلى عالم الخلود ولكننا ما زلنا نستفيد من كتاباتهم بغير حدود من أمثال مصطفى عبد الرزاق وأبو العلا عفيفي وأحمد فؤاد الأهواني ونجيب بلدي وعثمان أمين وعلى سامي النشار ويوسف كرم ومصطفى حلمي وزكريا إبراهيم ، ومنهم من يعيش بيننا يبحث يقدمون لنا إنتاجاً فلسفياً وفكرياً يعيش في عقولنا ووجداننا .



الدقة والعمق . وترك لنا العديد من المؤلفات في مجال الفلسفة العربية وخاصة ما يتعلق منها بتاريخ العلوم عند العرب . وحلل تحليلاً مستفيضاً جوانب فكرنا الإسلامي المعاصر . هذا كله بالإضافة إلى نشاطه الفكري الملحوظ من خلال العديد من المؤسسات الثقافية والفكرية والعلمية لجميع اللغة العربية والمجلس الأعلى للثقافة والمركز القومي للعلوم الاجتماعية والجناتية . وهو قبل ذلك كله يعد أستاذاً للفلسفة في أرقى قسم من أقسام الفلسفة في جامعاتنا المصرية .

الرجل إذن نادراً ما يتحدث عن نفسه . إنه يؤثر الصمت ويترك للآخرين الحديث عنه مع ما في هذا الأمر صعوبة كما قلت . ولكنني رغم ذلك كله سأحاول الاقتراب من حياة توفيق الطويل وعلمه الفكري مستعيناً في ذلك بأسور عديدة من بينها أني تتلمذت على يديه منذ أكثر من ربع قرن من الزمان أيام كنت طالباً بقسم الفلسفة بأداب القاهرة ودرست كل ما كتب وعقدت معه أكثر من حوار تم نشر بعضه على صفحات جرائدنا اليومية . وكما كان وحتى أيامنا هذه يعد لي يد لعلوم الفكري مشجعاً لي ومتابعاً لكل ما أكتب . إنني قريب منه إذن وهذا سيزود بالعديد من الأدوات التي تساعدني على الكتابة عنه .

وكم كنت حريصاً على أن أذكر الرجل وأفكاره حينما وجهته إلى سؤال هو : من وراء أفكارى ؟ حريصاً على أن أهدى إليه كتابي : المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد ، اعترافاً بشوره الخلاق في إثراء حياتنا الفكرية . حريصاً على أن أتعاون معه واستفيد من علمه الفياض خلال عملنا باللجان العلمية والفلسفية .

لقد ولد الدكتور توفيق الطويل بحي بولاق بالقاهرة عام ١٩١٢ . وبدأ دراسته كما هي عادة أبناء الريف بكتاب القرية . وهي قرية تابعة لمحافظة البحيرة حيث كان يحصل والده . لقد بدأت دراسته عام ١٩١٨ . وكان فقه الكتاب حريصاً على أن يحفظ بوجوده في الكتاب لأنه كثيره من أبناء الطبقة المتوسطة في مصر في تلك الفترة ، كان يقدم له كل عام غذاء من القبطير وصل النحل . ثم يضيف إلى ذلك شيئاً يتحيز به من غيره ، وهو اصطاد الشيخ ، شيخ الكتاب ، قرش صاغ كل أسبوع . من أجل هذا كان شيخ الكتاب يحاول منع والد أستاذنا توفيق الطويل ، من التفكير في إدخاله المدرسة الابتدائية التي كانت موجودة بالقرية . ولكن توفيق الطويل سرعان ما التحق بالمدرسة الابتدائية وفوجيء شيخ الكتاب بذلك وأسف عليه وكان ذلك في عام ١٩٢٠

ومن المفارقات الغريبة أن مدرس اللغة العربية في المدرسة كان أكثر المدرسين سوء ظن بتوفيق الطويل وحاول أن يفتح ناظر المدرسة بحرمائه من دخول امتحان الشهادة الابتدائية خوفاً على مستوى نتيجة المدرسة ولكن توفيق الطويل تقدم لامتحان واجتازه بنجاح . وثبته الأبيد أو المفارقات كما قلت أن يقوم الدكتور توفيق الطويل بعد تخرجه من الأدب عام ١٩٣٤ بتأليف بعض الكتب وترجمة بعض المؤلفات الانجليزية ثم يرسلها إلى مدرس اللغة العربية والذي كان قد نقل إلى مدرسة عباس الابتدائية بحي السبئية بالقاهرة وقد أمضى هذا المدرس

أن يكون توفيق الطويل صاحب هذا العمل تأليفاً وترجمة وكتب له خطاباً يقول في أوله : إلى كبير الكتاب وزعيم الأدباء . لقد أخبرني توفيق الطويل منذ أيام قليلة . جملة الرواية قائلا : لاشك ما أفسدني هذا . ولو عاش هذا المدرس إلى اليوم لعرف أن جميع اللغة العربية قد رشحني بغير علمي ودخلت في انتخاب سري مع أحد عشر عضواً من أعلام الفكر في مصر وكنت الوحيد الذي نجح صواباً به .

أما المرحلة الثانوية فقد قضاهما توفيق الطويل بمدرسة الأمير فاروق الثانوية ورض

الفرج الآن . لقد التحق بهذه المدرسة عام ١٩٢٥ وقضى بها خمس سنوات بالقسم الأدبي . وكان مصدر نشاطه محفوظ في الجمعيات الأدبية بتلك المدرسة وأنشأ جمعية للخطابة انضم إليها الكثير من الكلاب .

وفي أكتوبر عام ١٩٣٠ التحق الدكتور توفيق الطويل بكلية الآداب - جامعة القاهرة . وكان مثلاً يمتدح في علمه ونشاطه . لقد أنشأ جمعية للبحث والمناظرة ضمت طلاباً في كليات عديدة وتحت إشراف هذه الجمعية تم عقد المديد من المناظرات الفكرية في جمعية الشبان المسلمين وجمعية الشبان المسيحية ونقابة المعلمين وقاعة الاجتماعات الكبرى بجماعة القاهرة . وكثيراً ما قام توفيق الطويل أيام كان معيداً بكلية ومشرافاً على جمعية البحث والمناظرة بتوجيه الدعوة إلى كبار المفكرين والأدباء من بينهم طه حسين وأحمد أمين وتوفيق دياب وسلامة موسى وعباس العقاد وعبد الرحمن الرافعي وإسماعيل مظهر والأنسة مي وإبراهيم مذكور وغيرهم كثيرين وذلك لإقناع المديد من المحاضرات . لقد حدثني توفيق الطويل قائلاً : لم يكن أحد منهم يتردد في قبول الدعوة التي كنت كثيراً ما أوجهها إليهم تليفونياً وكانت القاعة التي تلتقي فيها المحاضرات تزدهم بحشد كبير من المستمعين .

لقد كان توفيق الطويل أثناء طلب العلم شغلة نشاط . لقد اشترك ، بالإضافة إلى ما سبق أن ذكرناه ، مع بعض زملائه في كليات عديدة في القيام بمشروع عبد الوطن الاقتصادي والذي سمي بعد ذلك بعبد الاستقلال الاقتصادي وكان هدفه الدعوة للصناعة المصرية ومشروعاتها . ومن مجموعة الطلبة الذين كانوا يقومون بمشروع عبد الوطن الاقتصادي ، ألف الدكتور عبد الرزاق السنهوري جمعية الشبان المصريين وقصص قارئتها وحشد أهدافها ، وكان السنهوري صديقاً لمحمد فهمي النقراشي الذي ترك السود مع أحد ماهر في ذلك الوقت وألف حزب المديد . وقصد استدعي النحاس باشا ، عبد الرزاق السنهوري وطلب إليه حل الجمعية خفاقة أن تعمل لصلة النقراشي . إن هذا النشاط الذي قام به توفيق الطويل سواء أثناء الدراسة أو بعدها بقليل

لم يمنعه من مواصلة الدراسة والتدرج في الترقى . إنه كان في مستوى متوسط في المرحلة الابتدائية ، وفوق المتوسط في المرحلة الثانوية ، فإن لمستوى قد ارتفع في الجامعة وظهر التفوق واضحاً بارزاً في مرحلة الماجستير وكان موضوع رسالته للمجستير : التصوف في مصر إبان العصر العثماني . وموضوع رسالته للدكتوراه الأحلام - دراسة مقارنة مع ترجمة كتاب علم الغيب في العالم القديم لا يشررون . أما التفوق في أعلى وأسمى صورته فقد ظهر من خلال العديد من أعماله العلمية تأليفاً وتحقيقاً وترجمة .

الواقع أن حياة الدكتور توفيق الطويل حتى في مراحلها الأولى في المدرسة الثانوية والمرحلة الجامعية تعد نبراساً وضياءً متبرهاً . وما أحوج شباناً في هذه الأيام ، الشباب الذي يمر عن جبل الضياع ، جبل التضاعة الفكرية ، جبل التليزيون وما يؤدي إليه من تخلف ذهني وقصور عقلي ، أقول ما أحوج شباناً إلى أن يستفيد من جبل عظمة المفكرين المصريين ومن بينهم أستاذنا توفيق الطويل . لقد أخبرني في العديد من اللقاءات التي تمت بيننا سواء بمنزله أو خلال عملنا المشترك بالعديد من اللجان العلمية والثقافية والفكرية ، إنه كان شغافاً بالفلسفة منذ سنواته الأولى بالتعليم الثانوي . لقد كتب في مجلة الطلبة بالمرحلة الثانوية المديد في المقالات ومن بينها مقالة عن أفلاطون تعد ثمرة لا طلاءه الخاص .

لقد كان يستعير الكتب من دار الكتب فلا يلبث الكتاب معه أكثر من ليلة أو ليلتين على الأكثر . لقد كان منذ السنة الأولى بالتعليم الثانوي حريصاً على قراءة مؤلفات العديد من المفكرين والأدباء من أمثال المنفلوطي والملازى وطه حسين والعقاد وزكي مبارك وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات . وبدأ بعد مرحلة البكالوريا يكتب نقداً لاثنتين من الأدباء هما المنفلوطي والملازى . وكان يظن أن النقد إما هو مجرد الهجوم واستعراض العضلات ، وإلا كان نقده للمنفوطي لم ينشر بعد ، فإن نقده للملازى قد نشر في مجلة النهضة الفكرية ، وقد أدرك بعد ذلك حقيقة النقد كما ينبغي أن يكون النقد ، وأنه لا يعني مجرد الهجوم ، بل إبراز الثواب والعيوب لقد بدأ بنشر نقده للملازى في نهاية السنة الأولى بكلية الآداب في مجلة النهضة الفكرية التي أشرنا إليها ، وهي مجلة

أنشأها الدكتور محمد غلاب أستاذ الفلسفة في الأزهر .

والدكتور محمد غلاب كان قد سافر إلى فرنسا وحصل على الدكتوراه في جامعة ليون في موضوع الفن عند الفراعنة وحين عاد أراد أن يعين مدرساً في قسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة القاهرة فلم يأذن بهذا طه حسين ، فما كان من الدكتور غلاب إلا أن أنشأ مجلة النهضة الفكرية وافتتح باباً دائماً بها في نقد الدكتور طه حسين وقد أرسل توفيق الطويل الطالب بكلية الآداب وقتها ، مجموعة من المقالات في نقد الملازى وقد رجب بنشرها الدكتور محمد غلاب . ولكن توفيق الطويل نجده بعد ذلك يرسل أربع مقالات عنوان سرققات الملازى . لقد اكتشف السرقات في كتاب الكاتب الأمريكي الساخر مارك توين ، كتاب المفقولون في الخارج بعد أن قرأه بالانجليزية لقد تبين له أن الكثير من نكات الملازى في كتابه رحلة الحجاز خاصة ، منقولة من كتاب مارك توين وكان في مقالته الأربع عن الملازى ينشر نصوص مارك توين بعد ترجمتها وفي مقابلها نكات الملازى والتي يدهي أنها للدكتور توفيق الطويل أنها توارد خواطر وزاد على ذلك فقال : كثيراً ما مجدت في كثرة قراءتي في الانجليزية أن تعلق نصوص بخاطري وعند الكتابة تجري على قلمي دون أن أشعر أنها ليست من أبداعى . وكان السبب في حرص الملازى على القول بأنها توارد خواطر ، أن توفيق الطويل كان قد ذكر في المقالات النقدية التي أشرنا إليها أنها لا يمكن أن تكون توارد خواطر لأنها أحيانا تعد نقلاً حريفاً .

والواقع أننا نجد العديد من الاهتمامات الأدبية لدى توفيق الطويل منذ كان طالباً بالمرحلة الثانوية والمرحلة الجامعية . وكما كان مهتماً بالملازى فكان أيضاً مهتماً بالعقاد . وحينما فكر بعض أصدقاء العقاد في تكريمه بمناسبة صدور إحدى دواوينه الشعرية ، كان توفيق الطويل وكان أياًها طالباً في قسم الفلسفة ، سكرتير اللجنة التي تعيد للاحتفال بالعقاد ، هذا الاحتفال الذي لم يتم لأن الحكومة وقتها لم تسمح بإقامته لأسباب قد لا يتسع نطاق المقالة لذكرها . وقد زار توفيق الطويل بعد ذلك ، عباس العقاد وكان مع توفيق الطويل صديقه حافظ

جلال الذي كان وقتها طالباً بكلية الحقوق وقد قال العقاد لتوفيق الطويل أثناء زيارته : أما عن الحفلة فكأنها أقيمت فعلاً وحقيقة إن الحكومة لن تسمح بإقامتها ولا تعرض نفسك للنظر . كما ذكر العقاد خلال الزيارة موضوع نقد توفيق الطويل للمازني وأعجابه بهذا النقد ، كما أتى العقاد على المازني ثناء كبيراً وقال إننا لا نجد في مصر من يفوقه في الترجمة .

هذا النشاط الفكري لتوفيق الطويل يعد قليلاً إذا قارناه بنشاطه بعد التخرج وحتى الآن . لقد كنت حريصاً من جانبي أثناء رئاستي لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة على أن يقوم القسم بتشييعه للحصول على جائزة الدولة التقديرية اعترافاً بفضلِهِ ومساهماته الفكرية التي لا حد لها .

وقبل أن نشر مجرد إشارة إلى بعض مؤلفاته أود أن أذكر أن أساتذنا الدكتور توفيق الطويل يشغل حالياً العديد من المناصب العلمية . فهو أستاذ للفلسفة غير متفرغ بكلية الآداب جامعة القاهرة وعضو بجميع اللغة العربية بالقاهرة . وداخل هذا المجموع ، جميع الحالدين يعد مقررًا للجنة الفلسفة والاجتماع وعضواً بلجنة أنظاظ الحضارة ، وعضو بشعبة الثقافة بالمجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والأعلام بالمجالس القومية المتخصصة . وعضو بلجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة .

لقد قضى الدكتور توفيق الطويل أكثر من أربعين عاماً من عمره المديد في تدريس الفلسفة بفروعها المختلفة وتاريخها قديماً وحديثاً وذلك في العديد من الجامعات المصرية كجامعة القاهرة وجامعة الإسكندرية وجامعة عين شمس ، والجامعات العربية كجامعة الليبية وجامعة الكويت وجامعة بغداد وجامعة البصرة وجامعة قطر والتي الكثير من المحاضرات العامة والندوات في كل هذه الجامعات سواء كان معارفاً لفترة طويلة ، أو كان أستاذاً زائراً لفترة من الوقت . ومازال حتى الآن يقوم بتدريس الفلسفة ويقبل على سماع محاضراته آلاف الطلاب كما شارك مشاركة فعالة وإيجابية في العديد من المؤتمرات . ومن بينها مؤتمري التعليم الجامعي عقد بإحدى البلدان العربية ، ومؤتمري الفكر

الغربي في مائة عام الأخيرة وقد قام فيه بحثاً بعنوان : الفكر اللبني الإسلامي في مائة العام الأخيرة وقد قامت بنشره الجامعة الأمريكية في بيروت كما أعيد نشره بالقاهرة .

لقد أسهم في أعداد المعجم الفلسفي وإخراجه ومراجعته . وأعداد ومراجعة الجزء الأول من معجم أعلام الفلسفة الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة . وينشر بين الحين والحين مقالات عن مشكلاتنا الفكرية والاجتماعية . والقاري لهذه المقالات يشعر في أعماقه بأن الدكتور توفيق الطويل ينمي أبناء الجيل الحالي جريه وراء القشور وعلم التزامه بالجد والكفاح والعمل على النحو الذي نجده عند أبناء الأجيال الماضية .

أما عن مؤلفاته وترجماته وتحقيقاته فإنها تعد آية في الدقة والروعة . لقد بذل فيها جهداً ، وجهداً كبيراً يسير وجوده لقد فتحت أمام الباحثين أفقاً جديدة وكشفت لهم عن عوالم لم يكن بإمكانهم التعرف عليها إلا بفضل توفيق الطويل . وأذكر من مؤلفاته على سبيل المثال لا الحصر ، أسس الفلسفة وقد أهداه إلى زوجته ، وفلسفة الأخلاق وقد أهداه إلى ابنه حسام وابته متي ، وملعب المتعة العامة في فلسفة الأخلاق ، والفلسفة في مسارها التاريخي ، وجون ستوارت مل ، وقصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وقصة الكفاح بين روما وقرطاجنة ، والعرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، والتصوف في مصر في العصر العثماني ، والشعران إمام التصوف في عصره ، والتنبؤ باليب عند مفكرى الإسلام ، وفي تراث العرب والإسلام وقد صدر هذا الكتاب منذ شهر قليلة .

ومن ترجماته الرائعة والتي تعد آية في الدقة ، القسم الخاص بالفلسفة والإنسانيات في كتاب تراث الإسلام ، وكتاب علم الغيب في العالم القديم لمؤلفه شيشرون ، والمجملي في تاريخ علم الأخلاق لمؤلفه هنري سد جويك ، والفصل الخاص باللاطون والأكاديمية في كتاب تاريخ العلم لمؤلفه جورج سارتون .

ومن تحقيقاته الجزء الخاص بالخلق والجزء الخاص بالتوليد في كتاب الغنى للقاضي عبد الجبار المعتزلي .

يضاف إلى ذلك أننا نجد العديد من البحوث المطولة والتي تعد دراسات أكاديمية رفيعة المستوى . لقد نشرت هذه البحوث في العديد من المجلات والدوريات والكتب التذكارية سواء في مصر أو في غيرها من بلدان العالم العربي . وتعد هذه البحوث أيضاً معبرة عن الإحاطة الشاملة بموضوع البحث والتأمل العميق والنظرة الثاقبة . ومن بين تلك البحوث والدراسات ، العقلون والتجريبون في فلسفة الأخلاق ، وفلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربي ، وبين لغة الأدب ولغة العلم وهو البحث الذي نوقش منذ شهر قليلة في مؤتمر جمع اللغة العربية وأثار مناقشات عديدة بين الدارسين والمهتمين بهذا المجال . ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا البحث يعد من أعظم بحوث توفيق الطويل وأعظمها في السنوات الأخيرة ، وخصائص التفكير العلمي بين تراث العرب وتراث الغربيين ، والترجمة ونقل الثقافات الدخيلة إلى تراثنا العربي الإسلامي ، ومشكلة العلوم الاجتماعية أنها ليست علوماً ، ولقطات علمية من تاريخ الطب العربي ، والقيم العليا في فلسفة الأخلاق .

الواقع أننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من الإنتاج العلمي والفكري . كم لا نجد فيه سطوراً واحداً إلا وكان معبراً عن أن أساتذنا توفيق الطويل يقدم أهمية الكلمة ويدرك مدى أثرها ويمرر الفكر وخصائصه ، ويخلص العقل بغير حدود ويضيف إليه الوجدان الذي يعد معبراً عن سمو النفس ونبل المشاعر . لقد أخضع الدكتور توفيق الطويل حياته لنظام دقيق . إنه يدرك أهمية كل دقيقة في حياة الإنسان . كنا ونحن طلاباً بقسم الفلسفة نقول عنه إنه كالفيلسوف الألماني كانت Kant في دقة مواهبه وانضباط حياته للنظام الصارم .

لا أذكر أنه تأخر ولو لدقائق معدودات عن حضور محاضراته التي كان يلقيها علينا في مجال الفلسفة العامة ، ومجال فلسفة الأخلاق . ليت شبابنا يتعلم منه احترام الوقت وتقدير العمل .

وإذا كنا نجد العديد من المؤلفات التي تركها لنا الدكتور توفيق الطويل والتي لا يستغنى عنها أي مشغل بالفلسفة أو بتاريخ العلم من قريب أو من بعيد ، فإن على رأس تلك المؤلفات ، ما خصصه أساتذنا للبحث

في مجال الفلسفة الخلقية . إنه رائد الفلسفة الخلقية في علمنا العربي المعاصر . إنه الدليل والمرشد والمرجع في كل ما يتعلق بهذا المجال . ولا أشك من جسامتي في أن الباحثين في هذا المجال لن يكون بإمكانهم تغطية هذه المؤلفات . لقد شق الطريق لنا وأزال الصخور والأشواك التي كانت تكثف هذا المجال . وأكثر الباحثين في هذا المجال حتى أيامنا هذه قد صدقوا فوق كتفيه حين قياسهم بدراسة هذه المشكلة أو تلك من المشكلات الخلقية طوال عصور الفلسفة قديمها وحديثها . وعلى القراء الأعزاء أن يتأملوا بدقة ما كتبه استاذنا توفيق الطويل في هذا المجال منذ ما يقرب من نصف قرن من الزمان وحتى أيامنا هذه . إن كتاباته تكشف عن عمق النظرة وصدق الإحساس ، والألمة النقدية ، وضرورة التمسك بالقيم والمثل العليا . إنه يكتب بعبارات مشرقة وضامة تجمع بين الدقة الفلسفية والسمو الأدبي الذي يبرز أعماق النفوس هزاً ويذكر أرض اللا أخلاقية دكاً . إن توفيق الطويل ينظر إلى الإنسان من منظور علمي . استمع إليه يقول في آخر سطوره كتابه الممتاز فلسفة الأخلاق - نشأته وتطورها (ص ٢١) :

لها أصبق أن يقال إن الإنسان هو الكائن الأخلاقي الوحيد لأنه - من بين سائر الكائنات - هو وحده الذي يمكن أن يفهم بواقعه ، ويتطلع بجاذباً وأحياناً ما يبتني أن تكون عليه حياته . وهو وحده الذي يخطط لمستقبله ، ولذلك كان من الحق أن يقال إن الإنسان لا يكون إنساناً - عيماً عن سائر الكائنات - بفهم مثل أعلى يدين له بالولاء .

إنني من جانبي إذا كنت اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن الالم هو جوهر الوجود وأن الموت هو ما يبتني أن يسمى إليه الإنسان تخلصاً من هذا العالم الذي يسوده الشر والظلم ، وأن الاشتغال وليس الضلال هو سر الوجود وأساسه ، لا أني - كما قلت - لا أملك إلا أنظر بعيني الأصحاب والتقدير إلى أراء مفكرنا توفيق الطويل ووجهات نظره . وكما تعلمنا منه تقدير الجنبات النقدية وأن الإنسان لا يصح أن يكون مجرد متابع للآخرين ومقلد لهم ، لإخراجهم عن ملكة الإنسان كما يبتني أن يكون الإنسان في كل زمان وكل مكان . إن مفكرنا يدعو إلى ما يبتني أن يكون ولا يقف عند ما هي كائن . يطبق على حياته ما يرتضيه التزاماً

تماماً بما يدعونا إليه . ولعمري أن هذا يعد أسس مراحل الصدق والإساق . ومن الأشياء التي تلفت النظر وتدعو إلى احترام وتقدير استاذنا توفيق الطويل فيها يتعلق بولائه الفكري ، أن الرجل كان حريصاً على أن تكون انجازاته في مجال التأليف والتحقيق والترجمة في مجالات جديدة غير مطروقة . لم يكن المهذب في انجازاته مثلاً أن تكون مجرد كتب ومذكرات للطلاب كتلك التي نجدها عند أشياء الاستاذة الذين أنشأوا وراء عتمة ما يسمى بالكتاب الجامعي الذي يعد مادة المعصر ، وملهية التعليم الجامعي . إن مؤلفات مفكرنا توفيق الطويل تعد فتحاً جديداً في عالم الفلسفة والأخلاق . لقد تصدى للبحث والتحليل والتأليف في مجالات تعد مجالات بكر . لم أقل لكم أيها القراء الأعزاء إن بعد استاذنا ولا يعد من هؤلاء الذين تحسبهم أسئلة وما هم بأستاذة ، بل هم كما قلت وأقول دوماً أشياء أساتذة . إنه إذا كان قد تدرج القاهرة ، وأستاذ لكورس علم الأخلاق ورئيس لقسم الدراسات الفلسفية والنفسية ووكيل لكلية الآداب جامعة القاهرة ، فإنني أشهد بأنه لم يفرض على طلابه كتاباً معيناً محدداً ، أي كتاباً مقراً ، لأنه يؤمن إيماناً لاحد له بأن تكون الشخصية العلمية للطلاب الجامعي إنما تتمثل في الاطلاع المستمر والقراءة الغزيرة .

إن هذا كان شيئاً متوقفاً من توفيق الطويل . نعم كان شيئاً متوقفاً ومرتبياً منه . لقد رأيناه في سنوات دراسته الأولى ابتداء من المرحلة الابتدائية ومروراً بالمرحلة الثانوية وانتهاء بمرحلة الجامعة حريصاً على أن يقرأ قرابة مئاة فاصحة بحيث مكتبته الغرامة من التأليف في مرحلة مبكرة وأيضاً ساعده اطلاعه الواسع على المراجع الأجنبية على الاهتمام اهتماماً كبيراً بالترجمة حتى قبل حصوله الماجستير . وكما يحرص على ذلك في ترجمته لطلابيه وطالباته بالدراسات العليا .

وإذا كان الدكتور توفيق الطويل قد اهتم اهتماماً لا حد له بمجال الفلسفة الخلقية ، فإنه قد اهتم اهتماماً كبيراً بتاريخ العلوم عند العرب وفكرنا الفلسفي الإسلامي العربي . لقد بذل في سبيل ذلك جهداً ، وجهداً كبيراً ضخمياً . وقد سبق أن أشرت

إلى كتابه : « العرب والعلم في المعصر الإسلامي الذهبي » ، وكتابته في تراثنا العربي الإسلامي ، وكتابته عن الأحكام وكتابته عن التصوف في مصر في المعصر العثماني وكتابته عن التنبؤ بالغب عند مفكرى الإسلام . إننا من خلال هذه الكتب وغيرها نجد العديد من النظرات الثاقبة . ومن بينها ضرورة التنبيه إلى بعض الحرفات التي نجدها عند بعض المدعين للتصوف وقيامهم بالتمرد على الدين باسم التصوف بل التهوان في فرائض الدين والاستخفاف بأوامره ونواهيه . ويذكر لنا أمثلة عديدة موجودة في المصادر الصوفية كتساب الطبقات الكبرى ومن بينها أن إبراهيم العريان كان يصعد إلى منبر المسجد عارياً ويغضب في الناس قالوا : السلطان دميض وباب اللوق وبين الصوريين وجامع طولون والحمد لله رب العالمين . وأيضاً أن يظل الشيخ تاج الدين الذكر بوضوء واحد سبعة أيام امتدت أواخر عمره إلى أحد عشر يوماً . إلى آخر هذه الحرفات والخزجلات . (كتاب الشعراء لتوفيق الطويل ص ١٠) .

ومن بين تلك النظرات الثاقبة أيضاً التنبيه إلى أخطاء القول بأن القرآن الكريم قد تنبأ بجميع حترعات العلم ومكتشفاته . وهذا قول نجده عند الكواكبي وعمد عبده وفريد وجدي والدكتور عبد العزيز باشا إسماعيل وغيرهم من المعاصرين في مصر . لقد نبهنا توفيق الطويل إلى أخطاء هؤلاء حين قال في كتابه التنبؤ بالغب عند مفكرى الإسلام (ص ٣٥) : إن الرأي عندنا أن محاولاتهم للبرهنة على أن كل ما يجد في مجال العلم ، متضمن في نصوص القرآن ، إخراج للدين في طاقة وإسراف قد يضر ولا يفيد إلا حقائق الدين ثابتة لا تتغير وحقائق العلم تتطور مع الزمان وتتغير بتقديم النظر العقل وترقى منهج البحث العلمي . فإذا كنا سنربط الدين بالعلم كان معنى هذا أن تتغير المعاني التي تحملها آياته تبعاً لتغير النظريات التي ينتهي إليها البحث العلمي .

إننا نجد في أقوال الدكتور توفيق الطويل دعوة إلى التسامح ، دعوة إلى نبذ الكراهية ، دعوة إلى الحب . دعوة إلى نبذ الصراعات والاحقاد وطرحها جانباً . ويرجع الغزيرة على سبيل المثال إلى كتابه

قصة الصراع بين الدين والفلسفة وقصة
الاضهاد والدين لقد قال توفيق الطويل
أثناء حوار أجرته مع مجلة الرسالة الأهرام السنية
سلى الضمان في مايو عام ١٩٨٠ : إن
مسيرة التاريخ الإنسان حافلة بمصادق
الكفاح البطولي التي ما كان لها من سلاح
حقيقي سوى الحب . وفي ظل نزعة الحب
يتجه التشريع الدولي والاعلى إلى إشاعة
المساواة في الحقوق والواجبات المتبادلة بين
الأفراد من ناحية وبين الأمم من ناحية
أخرى . إن الحب يعلمنا فوق نزهاتنا
البهيمة ويسمو على صفات الكراهية والحقد
وعلمنا نعالج أن نحكي الله في صفاته
الخشني على قدر ما تسمح طبيعتنا البشرية .

أبين نحن الآن من هذه النصائح
والوصايا الذهبية لاستاذنا توفيق الطويل .
لقد تحول أكثرنا للأسف الشديد إلى ذئاب
بشرية ، ينش الواحد منهم لحم أخيه
الإنسان ويقوم باعتصام هائل بطريقة
يزور أمامها خجلاً أشد الحيوانات فكاً
بالإنسان . لقد تحولت كلماتنا إلى خناجر
أشد فتكاً في قتال التنازع . لقد انتشرت
هذه الظاهرة للأسف حتى بين المفترض
فيهم أنهم من المثقفين طلاب البحث والعلم
وإن كان أكثرهم لا يلمسون . إن كلمة
مسومة قد تقضى على إنسان شريف
بطريقة أشد فتكاً وإيلاماً وسائل مادية
أحدث للتخريب والدمار . هذا ما أقول
به . هذه ملهى وهذا اعتقادي ولعمري
أستاذي توفيق الطويل في نظرك هذه للوجود
وللواقع .

والواقع أن نزعة الحب الأصلية عند
الدكتور توفيق الطويل لا تعد مجرد دهوة
نظرية في جانبه بل قد تحولت لديه إلى جانب
تطبيقي وأسلوب في الحياة . تحولت إلى
رعاية وعناية بزملائه وطلابه الذين يمثلون
هذا الجيل أو الجيل الذي سبقه . لن أنسى
نصحه لي بالتقدم لجائزة الدولة في الفلسفة
وفد حصلت عليها حين استجبت لنصحه
مؤخراً ومنذ أعوام قليلة عن : كتابي
الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل . الفخر
بقترحه يمنحني جائزة الدولة التقديرية مع
أساتذة وزملاء في وذلك بعد ساعات قليلة
من منحة جائزة الدولة التقديرية في
العلوم الاجتماعية . أشهد برهاته العلمية
للعديد من الطلاب والطالبات والزملاء
داخل الجامعة وخارجها ومن يبين الزميلة

الذكورة زينب الحضيري إنه أستاذنا
المرحوم محمود الحضيري ، ومن يبد أن
طريق البحث في خطواته الأولى كالبيانحة
رجاء أهدى حل ، وغيره وغيرهم كثيرون
ونشيرات . أعتز بنظرته التي لا تخلو من
عجائب وتقدير وتسهل إلى تسام روسي
وصديق عمرى الدكتور عبد الغفار مكاي
وقد جمع كتوفيق الطويل بين الفلسفة
والأدب . أشهد بتقديره البالغ وثاقه الكبير
على الزميلين الدكتور محمود زيدان والدكتور
عمود مجي كاستافين عظيمين
للفلسفة بالاسكندرية ، والزميل الدكتور
محمود رجب بأداب القاهرة ، وأستاذنا
الجميل الدكتور
الكوتيل ... إلى آخر الأساتذة والزملاء
والأصدقاء .

وإذا كان الشيخ مصطفى عبد الرازق
الذي نعيش الآن في ذكرى مرور قرن من
الزمان على مولده ، قد قال منذ أربعين عاماً
عن توفيق الطويل في مقدمة كتابه
الأحلام : الأستاذ توفيق الطويل أعرفه منذ
كان طالباً بجامعة فؤاد ممتازاً بوداعته وعقله
وحبهاته ، يرى ساكن الأوصال خالفت
الصوت حاكفاً على الدرس ، فإذا كتب كان
أديباً وإذا تكلم كان خطيباً وكان يمد له لتأثير
الخطابي : صوت خلاب وسمت جذاب
وذكاء وثاب . إذا كان مصطفى عبد الرازق
قد قال ذلك في عام ١٩٤٥ أي منذ أربعين
عاماً ، فإن استاذنا توفيق الطويل اعترافاً منه
بالفضل لاستاذه يكتب عنه في عام ١٩٨٧
دراسة مطولة في الكتب التذكارية عن
الشيخ الأكبر مصطفى عبد الرازق وفي
بعض سطوره يقول توفيق الطويل
(ص ١٨) : لمشيعنا في نشأة الفكر
الفلسفي في الإسلام مله أصيل لم يسبق
إليه .

فكان بهذا صاحب المنهج فكري
أصيل مبتكر دعا إليه في وقت شاع فيه
الاستخفاف بالفكر الفلسفي الإسلامي بين
دراسه من مستشرقين وعرب ... ومن هنا
ترك مدرسة تنبئ مله ونحوس على إذاعة
في كل مناسبة ليتح لها .

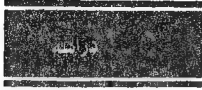
والواقع أننا نجد ثناء لاحد له على مفكرنا
توفيق الطويل في جانب كثير من الرواد
والباحثين ويرجع القاري إلى وقائع جلسة
استقبال الدكتور توفيق الطويل عضواً

بجميع اللغة العربية . لقد جاء في كلمة
الدكتور إبراهيم مذكور رئيس مجمع اللغة
العربية ما يلي لقد عرفت الزميل توفيق
الطويل منذ أربعين سنة أو يزيد في يوم أن
لقيه بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام
١٩٣٧ م . وأشهدكم أن توفيق الطويل
الذي عرفه في ذلك التاريخ هو نفسه توفيق
الطويل الذي نتقبله اليوم : أدب جم ،
تواضع تام ، تفكير واضح ، رؤية ، وخلق
سميح . ألف الصمت ، لا يتكلم إلا
بحسب وفكر .

أما كلمة الاستقبال فقد ألقاها الأستاذ
بدر الدين أبو غازی . وهي كلمة ضافية
قيمة ممتازة وقد جاء فيها الأستاذ بدر الدين
أبو غازی رحمه الله برحمة الواسعة : إن
استقبال الأستاذ الدكتور توفيق الطويل
ليضي علينا سعادة خاصة ، إذ نحظى
بعضو جليل ، رجال الفناء ، بعض
المؤلفين بين التخصص العلمي وبين
المشاركة في حياة مجتمعهم . كذلك كان
شائهم وكذلك أيضاً شأن زميلنا الجليل فهو
غير خائف لسلفه من الأستاذة العظماء الذين
تواردهوا على هذا المجمع ... لقد أخذت
لنفسك من عطائك ونضج عقلك وذكاء
قلبك مكانة في حياتنا الفكرية لتضم جهودك
إلى جهودهم وتسمى معهم الجاد النبيل
وأت أهل هذا الجهد وذلك السعي .

وقد جاءت كلمة توفيق الطويل تعبيراً
عن تواضعه الجهم وإحساسه بالمشولية
الكبرى . إنه يقول : إن تبعات هذا
الاختيار ينوء بحملها الصغرة المتنازعة في
العلاء فكيف لمشعل - مع حجازي
وقصوري - أن يقوم بعبه هذه التبعة .
بارك الله تعالى في عمر استاذنا توفيق
الطويل وأمه بالصحة والحيوية والنشاط
جزء إخلاصه وشجاعته العلمية . إن من
واجب أجيالنا الاستفادة من دروس مفكرنا
للمعاصر توفيق الطويل وما أكثرها وأعظمها
من دروس . ومن صومتي التي أقيم فيها
متحدثاً أترجبه بالتيعة والثناء إلى مفكر من
مفكرنا المعاصرين ، إلى علم من أعلامنا
البارزين ، إلى باحث مدقق عاش حياته
كلها للتفكير ، إلى عظيم من عظمائنا
الشوايح . إنه الفكر الإنسان بكل ما تحمله
كلمة الانسانية من معان . إنه الدكتور توفيق
الطويل

١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



حياة جديدة للقصة القصيرة

للقائد الأمريكي : ناثان جليك
ترجمة : حسن حسين شكرى

[مجلة ديالوج الأمريكية ، العدد ١ ،
سنة ١٩٨٧]

لعل أعظم تطور مذهل للفن الروائى الأمريكى فى العقد التاسع من هذا القرن ، هو انبثاق القصة القصيرة . فقد اضمحل خلال عقود السنين الثلاثة الماضية عدد المجلات التى عملت على ذبوع القصص القصيرة وإزدياد جمهور قرائها إضمحلالاً شديداً ، وأثر ما بقى من هذه المجلات نشر الأعمال اللا روائية على الأعمال الروائية بصورة متزايدة . وعزف الناشرون — سوى قلة منهم — عن نشر مجموعات القصص القصيرة إلا إذا كان القاص روائياً أيضاً وله جمهور كبير من القراء بالفعل . وإن كان النقاد قد تحدّثوا ذات يوم ، بأسى أوبانتهاج عن «موت الرواية» ، فقد أعلنوا أيضاً فى

وريموند كارفر أن التحدى المثل أمامهم هو مسألة ماذا سيفى من قصصهم . ويقول بيتر تايلور الذى يطلق عليه لقب عميد كتاب القصة الأمريكية القصيرة : «إن القصة القصيرة بالنسبة للرواية بمنزلة القصيدة الغنائية بالنسبة للقصيدة الملحمية» وأن كتابتها ياتقان والمية هى التى تحصرها فى مساحة محددة .

وفى هذا المقال ، يستقصى الناقد ناثان جليك القصص الأمريكية القصيرة عبر قرنين من الزمان تقريباً ، ويناقش أسباب الإنهيار الحالى لهذا الجنس الأدبى . وقد عمل جليك محرراً بمجلة ديالوج الأمريكية ونشر بها كثيراً من تعليقاته وكتاباته النقدية للأدب الأمريكى خلال عشرات السنين الأولى لصلورها ، كما نشرت أعماله فى كثير من المجلات والصحف .

٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١
٠
١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨
٩
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

بدايات العقد الثامن من هذا القرن عن وموت القصة القصيرة من حيث أنها جنس أدبي رائج على الأقل .

لكن ما أن انتفض ذلك العقد من الزمان حتى ثبت أن إعلان موت القصة القصيرة كان سابقاً لأوانه . فمازالت القصص القصيرة حية ويخبر ، وتحظى بقدر كبير من الاستجابة والإعجاب من جبهة النقاد والقراء على السواء . وكانت أولى الأمارات على إنبات هذا الجنس الأدبي هو ما لقيته مجموعات القصص القصيرة من نجاح هائل في أواخر العقد الثامن من هذا القرن لتكتاب عتيقن مثل : جون شيفر ، ويودورا ولتي ، إلى جانب الأعمال الرائجة لامتداد أدب الخيال العلمي للمعاصر زاري براديسري ، وأعمال مؤلف حكايات الرعب الغوطي "ستيفن كنج" . وبلا مقلدات ، بدأت دور نشر كبرى في إصدار مجموعات قصص قصيرة متواضعة النجاح لتكتاب شبان ممنوعين سبياً لتذكيرهم : أن بقي ، ورويند كافر ، وبيون أن ماسون على الرغم من أن أحداً منهم لم يسبق له نشر رواية . واليوم ، أخذ عدد أكثر من المجالات في نشر عدد كبير من القصص القصيرة لتكتاب جدد ، ويلقي هؤلاء الكتاب اهتمام النقاد منذ عشر سنوات مضت .

ويبدو أن القصة القصيرة قد أصبحت كما كانت في التاريخ الأدبي الأمريكي على الدوام ، وسيلة متعددة البراهات ، زاخرة بالحياة للتعبير عن اهتمامات وحالات نفسية وأصاليب حياة جيل بعينه في فترة زمنية بعينها ، أو بمسيرة أخرى ، أصبحت القصص القصيرة بمثابة "نشرات أخبار للحياة" كما تقول تقريباً سوزان ميهت . لكننا لا نستطيع أن نقوم تقريباً كاملاً ما هو فريد في المحصول الحالي لأعمال الشداة للموهوبين دون النظر إلى أسلافهم .

لقد كانت القصص القصيرة جنساً رائجاً من الأدب بوجه خاص في أمريكا بداية القرن التاسع عشر ، يزود الأمة الفتية بقصص شاعري موحّد ، بأسلوب يظهر ملاعب العالم الجديد وتتناقص مع العالم القديم . وقد عرضت قصصا لتكتاب وشينطن إيرلننج "Rip Van Winkle" (ريپ فان وكنل) ، و "The Legend of "

"Sleepy Hollow" (غرافة الكهف) صورة ساخرة للرئيس الأمريكي الصوت البريء المتأثر تعد مختلفة حتى اليوم عا قدمة كتاب آخرون . ومن ناحية أخرى ، تحيرت قصص ناثانيل هورثون مثل : "Young Goodman Brown" (جودسمان براون الصغير) ، و "The Minister's Viol" (قناع الكاهن الأسود) في المفهوم التطهري الصارم للخطية الأصلية ، وأعادمت بحث المتقدمات الثائرة عن الخير والشر ، وابتعدت شخصيات وصفت أنماطها في هذه القصص بأنها معذبة الفكر والسلوك ، من منظور يتفق مع نظريات علم النفس الحديث إلى حد ما .

ورما يكون ثمة تناقض مماثل بين قصص مارك توين الشعبية ، وقصص هنري جيمس الروائية ، وقصص المعاصرين لها الذين امتدت حياتهم من النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، واستمر إنتاجهم حتى العقد الأول من القرن العشرين . وقد حقق مارك توين بواكير نجاحه بما يعرف باسم "Tall Tale" (الحكاية الطويلة) التي تدور حول حياة الخلدود - وكان أكثر هذه الحكايات لتناظر لحظرة "The celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches" (ضفدعة مقاطعة كالافراس الثوبانة الشهيرة) وصور أخرى) بما اتسمت به من المبالغة المفرطة . حل أن مأثرة مارك توين الفريدة في الأدب الشعبي للولايات المتحدة ، تتمثل في قصصه القصيرة التي تصور فيها حياة المدينة الصغيرة تصويراً حنوناً ، وصور الأمريكيين على أنهم أناس غريبو الأطوار ، حسترونية ، مشاكسون ، علميون ناضجون بالحياة ، نزاعون إلى الفريدة . وفي مؤلفه المسمى "The Janocents Abroad" (السادجون في الخارج) الذي كان أساسه مجتوعة من رسائل الرحلة ، إلا أنها أدمجت بصورة إبداعية رفيعة المستوى جعلتها في مصاف القصص القصيرة ، وفكر مارك توين ملياً فيها حاق بالغرب الأمريكي الأوسط من رية صعيقة ، وفيما رأى أنه من الزاوا الضائع الثقافي للأوربيين . وبدلاً عن ذلك ، احتفى بالأمريكيين البسطاء المستعفين بالاستقامة ، للمسلمين ضد القيم المستغرافية الزائفة ، والجماليات البالغ في نقاباتهم بغيرتهم السلمية - ومع أنه

استطاع في مناسبات كثيرة أن يكون كالأسلاك الشائكة مع بني جلدته مثلها كام مع الأوربيين .

وتناول هنري جيمس الذي عاش فترات طويلة من حياته في إنجلترا وفرنسا - موضوع عبر الأطلسي نفسه في عدد هائل من قصصه ، لكنه أقم هذه القصص بحلق فني وتعقيد معنوي لا نظير لها . ومع أن هنري جيمس قد اعترف بوصفه ما أنماط مارك توين من تناقض بين الأمريكي الساذج والأوربي السديوي ، يبد أنه لم ينسب الفضيلة بأكملها إلى الأمريكي والفسخ وحده إلى الأوربي ، بل اعتد أن كل منها قد استطاع الاستغادة بتشريه من الآخر ، وكان الموضوع الثالث الذي تابعه هنري جيمس بالمعية أكثر من أي كاتب آخر ، هو الطبيعة الرومانسية للوظيفة الفنية في الأدب والرسم والنحت على السواء . وفي كتابه "The Middle Years" (السنين الوسطى) وهو جزء يشمل بعض ذكرياته ، نجده كاتباً أخذاً في الشيخوخة ، أشل ذات يوم أن يتفق الإجابة والكمال ، لكنه وصل إلى درجة تقبل فيها إمكاناته ، إذ يقول : "نحن نعمل في ظلام - نحن نفعل ما نوسمنا ، نحن نجود بما لدينا . إن شكنا هو وجداننا ، ووجداننا هو عملنا . أما الباقي ، فهو جنون الفن" .

ولا مناص من ذكر الإضافات الفريدة إلى الفن القصيرة لكتاب متقدم زمنياً ، هو إدجار آلن بو . ومن سفرية القدر أن هذا المؤلف الأمريكي الذي تلقى أعماله رواجاً عالمياً ، كان ذا عقل خيالي (كثير الرؤى) تجاوز بقصصه وقصائده التيار الرئيسي للكتابة الأمريكية ، إلا أن الأوربيين كانوا أسبق من بني جلدته في الاعتراف بأصالته وقوته . وقد أسر آلن بو بخياله المحموم ، وشائله العاطفية اللغوية لب كتاب المدروسة الرمزية الفرنسية . وفي روسيا ، تأثر ديتويفسكي تأثراً كبيراً بروايق آلن بو الخيالية ، حتى أنه نشر ترجماته لبعض أعماله منها "The Tell - Tale Heart" (قصة من صميم القواد) وبعض قصص الرعب الغوطي الأخرى . وعلى مستوى الكتابة البشرية في مجالات أكثر ، كان آلن بو هو الرائد لأدب الخيال العلمي لقب جول فيرن نفسه ، والمبتدع الحقيقي للخيال البوليسية في حكاياته البسيطة مثل "The

Pur Lioned Letter (الرسالة المسروقة) ، و "The Murders in the Rue Morgue" (جرائم القتل في شارع مستودع الجثث) .

وكان إيجار آلن يو ناقداً أدبياً ذكياً أيضاً ، وهو الذي صاغ أحد التعريفات الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وميزها عن الرواية بقليلها على وحدة الموضوع وكتافتها . وهو يرى أنه في التركيب الكلي للعمل الأدبي يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تنجبه بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، إلى التصميم السابق وضعه ، (بعد قرن من الزمان صاغ الكاتب الروسي العظيم إسحق بابيل الفكرة نفسها بصورة أحكم ، بقوله : ولابد أن تكون القصة في دقة البيان الحربي أو الإذن المصري) . وأخيراً ، لقد سبق بو الكتاب التأخرين عنه زمناً باكتشافه . قبل سيجموند فرويد ، وقيل عيى التحليل النفسى بزمناً طويلاً - حالات شذوذه العقل ، والنفس شبه الواعية .

وعلى أية حال ، كان تأثير بو ظاهراً بقوة في أعمال كتاب القصة الأمريكية الكبار الطيعيين أو الواقعيين خلال عقود السنين الأولى من القرن العشرين . وكان ستيفن كرين ، وشروود أندرسون شخصيات انتقالية سبقت تخصصها كتابات إرنست همنجواي ، وف . سكوت فيتزجيرالد . وقد اشتغل كرين مراسلاً صحفياً (كمًا اشتغل همنجواي فترة من الزمن) وحقن تأثيراته الطيعية بالوصف الموضوعي الخالص ، وبأساطير الأساليب اللغوية . وكان عدد كبير من قصصه بمثابة تقارير أخبارية حولت إلى فن . ومن أدورق قصصه "The Open Boat" (القارب المكشوف) ولسادتها القصصية فعمل التوثيق الخنطاسي الصارخ ، وتقوم كل حادثة واقعية ، وقع لأربعة رجال (أحدهم مراسل صحفي ، هو وكرين نفسه) الذي فقد في قارب صغير عرض البحر بعيداً عن ساحل فلوريدا .

وبعد حوالي خمس وعشرين سنة ، نشر همنجواي أول كتبه القصصية "In Our Time" (في عصرنا) الذي كان قائماً هو الآخر على أحداث وقعت بالفعل ، إما وهو شاب بقايات ولاية ميشيجان ، وإما وهي يعمل سائقاً لعمرة أسعاف ، ثم مراسلاً صحفياً في الحرب العالمية الأولى . وفضل

مثل كرين الكلمات . أحادية المقطع ، والجمل القصيرة السلسة ، واستطاع مرة أخرى مثل كرين أن يرسم بطريقة نابضة بالحياة ، صوراً للطبيعة وحالات نفسية لا تنسى ، بوضع بارع للكلمات والجمل . وسعى همنجواي بوعي أكثر من وعي كرين إلى تحقيق الأمانة المطلقة بأسلوبه المحكم ونراه يتطابق بوضوح تام في قصته المسماة "Soldier's Home" (وطن الجندي) استياء بطل القصة في مواجهة الكذب والمبالغة ، وقد وجد همنجواي أن متابعة الحقيقة الخالية من المبالغة أسير عليه ، حين يتناول الأبطال الهامشين الذين يواجهون الخطر أو الموت - أي : الجنود ، صارعو الثيران ، الصيادون ، الملاكسون - من تناوله للأروباب الصائلات الذين يقومون بأعمال عادية . وكان لسعيه إلى الأسلوب المجرد الذي استطاع أن يسيطر به على ما أسماه "الشيء الواقعي الناتج من الحرب" والحقيقة هو الذي يصنع العاطفة ، تأثير هائل في أيامه ، ويبدو أن هذا التأثير قد اكتسب قوة متجددة في مدرسة العقد التاسع من هذا القرن التي تعرف باسم "مدرسة الشكل الفني المجردة" .

والصلة بين شروود أندرسون ، وف . سكوت فيتزجيرالد أقل وضوحاً من الصلة بين كرين وهمنجواي . ولا تكمن هذه الصلة في الأسلوب بقدر ما تكمن في الموقف من المجتمع . إذ يتناول كل منهما البذلاء الذين يتوقون إلى الانتباه إلى هذا المجتمع . وفي أفضل أعمال أندرسون - أعني مجموعته القصصية "Winesburg, Ohio" - وينزبرج أوهايو تمجد شخصيات مدينته الصغيرة أنفسهم وغرباءه من المجتمع المحلي ، بل غرباء من الأصدقاء ، وعن الأسرة ؛ ذلك إن كان لهم أصدقاء ، أو كانت لهم أسرة ، بسبب شذوذه أو خطيئة يغالون في تقديرها باطئاً ، خاصة حين لا يواجههم الناس العاديون بالتسامح . ويريد أبطال ويطالات فيتزجيرالد أن يلاقون قبولاً ، لا داخل عالم أندرسون اليومي المبتذل ، بل في عالم الثراء والنعت السالدا . كما تختلف شخصيات أندرسون الكثيرة المظلومة عن شخصيات فيتزجيرالد المشرقة المقعمة بالحياة التي تعكس الحالة النفسية الطائفة لسنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى التي أطلق عليها فيتزجيرالد اسم "The Jazz Age" (عصر

موسيقى الجاز) . لكن أوهايم شخصياته كثيراً ما تنتم ، وتحيط أعمالهم فينفسون في معاركة الخصر أو في الإشفاق على الذات . ولم يفهم أحد قسوة الحياة الضالعة بصورة أفضل مما يفهمها فيتزجيرالد ، بسبب أسلوبه إلى حد ما ، ولأن أبطاله ويطالات كانوا في ريسان الشباب ويتصفون بالجاذبية والإهمال . كما أن الأمر الذي يسبق قصص فيتزجيرالد بقدر من القوة والقيمة ، هو أنها لم تشمل البتة ويحت على القيم الزائفة ، وعلى ألوان الحياة العابرة التي وصفها بالعية . ولم ينب عنه قط أنه كان خديلاً على هذا العالم المبتذل . وفي قصصه "The Rich Boy" (الغني الغني) يقول المؤلف بصورة هو نفسه "دعني أشربك عن الأغنياء ، إنهم يختلفون عنك وعني ، فهم يملكون ويستمتعون ، ويؤثر فيهم هذا التملك وذلك الاستمتاع فيجعلهم ضعفاء . أما نحن فقوياء ، لكننا ساهرون . أما هم فلا تستطيع أن تفهم سخريتهم إذا لم تكن قد ولدت غنياً . وهم يعتقدون من صميم قلوبهم أنهم أحسن وأرفع منا قدرًا لأننا مضطرون إلى أن نكشف لهم عن حرامنا . . . إنهم يختلفون كثيراً عنك وعني" .

ومثلما أدخل همنجواي ، وفيتزجيرالد إلى باريس من الغرب الأمريكي ، انجذب الكتاب الزوج الموهوبين (الذين أشعلوا جذوة نهضة حي هارلم الأدبية الرائعة في العقدين الثالث والرابع من هذا القرن) إلى نيويورك ، فارتحل إليها من الجنوب الغربي . كسل من (زورابيل همرستون ، وأرنا بوتنيس) ، ومن غرب الإنديز (كارل ماركاي) ، ومن الغرب الأوسط (لانجستون هيويز) . وربما كان جين تومر ، هو أكثر كتاب القصص القصيرة أمسية في تلك المجموعة ، فقد نشأ وترن في واشنطن ، د.س ، وانتقل إلى نيويورك سنة ١٩١٧ ، حيناً كانت العاصمة الأدبية لأمريكا أخذة في استقبال الكتاب الزوج بصورة غير معتادة . وتجدد قصص تومر وقصائده وصورة الوصفية الأدبية في مجموعته القصصية الأخشاة المسماة "Cane" (الخيزارة) أحد الموضوعات التقليدية لأدب الزوج القصصي : احتمالية تجاوز التوتر العنصري بالسي إلى إيجاد العزاء والإيماء في عناصر الجمالعية الرعوية بالجنوب الأمريكي ، أو في الاعتماد على القيم

أنها شخصيات خيالية غريبة تعانى الأما
جسيمة ، وربما يجعلها أجدر بالتحول
الروحي من الشخصيات العادية التى تحكم
عليها بصورة تحط من أقدارها . وثق
أوكونر ولهم فوكنز فى أنها لم تحضر السود
المفلوطين من أهل الجنوب ، وتصورهم فى
قصتها "The Displaced Person"
(المُرحّل عن وطنه) وفى قصة أخرى على
"Judgment Day" (يوم الحساب) على
أنهم أفراد يملكون جميع فضائل ونقاط
الضعف البشرى .

ومن بين الكتاب الجنوبيين الكثيرين
الذين يرتادون عالم الأسرار العريقة
بالتجمعات المحلية شبه الريفية ، ربما تكون
بودورا ولقى هي أحبهم إلى قلوب القراء
وأكثرهم إجابة . ولا يعنى هذا أن ولقى غير
مدركة لاتحرفات شخصياتها ، أو أنها
تنافس من أهون قدر لتذليل الروح ؛
لكن كل ما فى الأمر أنها لا تشغل نفسها
بوظيفة إصدار أحكام أخلاقية . كما أنها على
نقيض معظم كتاب القصة القصيرة
الجادين ، كما لاحظ أحد النقاد وأكثر
اهتماماً بهم نسعى له ، ونتوق إلى به ،
وبكلمات ، وحيويتها ، لا بألفاظ وصنوف
ضعفها ؛ وثمة أمر آخر يكسب أفضل
قصص ولقى ثراءً بالذخا ، كما هي الحال فى
قصتها "The Wide Net" (الشبكة
الفسيحة) ، و "Shower of gold"
(وايل من الذهب) هو ذلك التوتر بين
سطوحها الريفية ، وأطوارها الغربية ،
وصلتها السحرية العميقة ب أسطورة ،
والطقس الدينى الذى يقطر أسفلها .

وتعزى جيدرر أوكونر ، ولقى
السحرة إلى الجنوب الأقصى والمناطق
الريفية الوسطى بولاية جورجيا ، ووسط
عمر الميسيسى على التوالى ، ولقى تشبه
ريف فوكنز بشمال الميسيسى . وقد قضى
بيتر تابلور ، وهو من نوع مختلف تماماً عن
الكتاب الجنوبيين ، جزءاً كبيراً من حياته فى
ولاية تينيسى الواقعة على الحدود ، وهي
منطقة أكثر تحضرًا ، دخلها التصنيع ،
وأحاطت بها ضغوط الحياة الحديثة أكثر من
الجنوب الأقصى ، على أن قصص تابلور
المصغلة صغلا رفيقا ، قد اهتمت أيضاً
بالملاقات الأسرية ، إلا أن نعتها لا تصور
الحقيقة تصويراً تاماً ، ويبدو ما بين هذه
الأسر من علاقات وإعيا وأكثر شخصيات ؛

أنه يختار أبطالاً من المهنيين المذكور
أساساً - المحامون ، المدرسون ،
الساسة - الذين يواجهون إصرار زوجاتهم
وأطفالهم وخدمهم الزوج على الحقوق
بصورة غير متوقعة . ويختلف ما فى قصصه
عما فى قصص أوكونر ولقى من سلوك غريب
الأطوار ، يصل إلى حد التفجر فى بعض
الأحيان ، لكنه يعبر عن سطخ شخصياته
(أو يكتبه) بأدب ومثقة .

ومع أن أول مجلد يحوى قصص تابلور قد
ظهر من حوالى أربعين سنة - وتناوله
النقد - ألا أنه لم يلق رواجاً كبيراً ، ولم تدع
شهرته الشعبية الكبيرة إلا فى العقد الثامن
من هذا القرن ، الأمر الذى يوحى بأن
أسلوبه الساخر الهائىء هو الأسلوب للذوق
المعاصر بخاصة ، والواقع أن النغمات
السائدة التى يرددها الجيل الحالى من كتاب
القصة القصيرة ، ليست إلا نغمات تحكية
دقيقة تصور الحقيقة تصويراً ناقصاً . لكن
من يظنون قصصهم من البشر يختلفون
اختلافاً كبيراً جغرافياً واقتصادياً عن
يظنون - بصفة مستقرة - قصص الكتاب
الجنوبيين ، أو الشماليين الشرقيين المتقدمة
زمنياً . وتبدو الشخصيات المعاصرة غير
متصلة بالمكان أو بالأسرة ، وإذا كان ثمة
أسرة ، فإنها لا تشمل سوى الزوجين ، أو
الزوجين وطفل واحد فى حالات نادرة . كما
اختفت الجماعة الممتدة عدة أجيال ، وها
جنور عميقة من ناحية التاريخ والموقع .
حقاً ، إننا فى عالم المايرين بلدينا ونفسانيا
الذين يواجهون الحاجة إلى وجود القيم ، أو
إلى وجود بعض القواعد التى تنمى بها على
أقل تقدير .

ويأخذ كتاب أمريكا الأصغر سنًا
نماذجهم الموضوعية من مارك توين المرح ،
أو من هنرى جيمس المَحَلَّل ، أو من ولیم
فوكنز المشاكس ؛ بل يأخذونها من
الأوروبيين العابسين مثل فرانز كافكا
وصمويل بيكيت اللذان يعدان المؤسسات
الإجتماعية مؤسسات غيبية ، ومسيبة
للإحباط . وثمة أصغر سنًا من هؤلاء
منها : جون بارث ، ودونالد بارلتيم تأثرت
بالكتابت الأرجنتى الراحل غورخه لوليس
برجس الذى حول أدب القصة إلى أساطير
خرافية صريحة مليئة بمعرفة موسوعية آرا
عن الأسلوب السائد فإنه الأسلوب الفنى
للمجرد من الزخرف المعتاد فى وصف

الطبيعة ، وتصوير الشخصيات ، أو
الخلفيات الإجتماعية والثقافية . وهذا
الأسلوب القصصى متأثر بالأسلوب الفنى
لمنتاج الفيلم السينمائى الذى يحقق تأثيراته
الوجدانية بوضع أشياء بجانب بعضها
البعض ببراعة ، ولقطات عشوائية فى
الظاهر ، أو مقطوعات حوارية غير
متربطة . وربما يعزى رفض قصص السبق
المجرد هذا للواقعية الإيجابية إلى أن الفن
لصحافة الجديدة إلى امتلاك هذا التقليد
الذى ساد فى العقدين السابع والثامن من
هذا القرن ، ومارسه توم وولف ،
والقصص الراحل ترومان كابوت
وأخرون ، حيث مزجوا الأساليب الفنية
للغة الواقعية بالأحداث الحقيقية المسقاة
من تقارير صحفية . وأخيراً ، وجدت
السلالة الجديدة من كتاب القصة جمهور
قراء خاص ، ولم يعد الجمهور بعامة هو
التواق إلى الاستمتاع أو الإثشاء بقراءة
القصة القصيرة ، وصار قراء القصة هم
خبريو الجامعات المحكين بدرجة تمكثهم
من تقسيم الأساليب الفنية الطليعية
والتعجيز الفنى .

وبرز من عشرات كتاب القصة الأمريكية
القصيرة المعاصرة اشادة ثلاثة هم : آن
بيتى ، وروبي آن ماسون ، وريكوند كارلر .
وتقول الناقدة سوزان ميرت عنهم :
وتعكس قصصهم عاطفة مكبوتة ، تفصل
إلى القارئ عبر حوارات مرعزة ، وصور
رمزية ، ووجهة نظر محددة بثنائية . أما
الحدث فلا يتجاوز حده المجرى عادة ، مع
تثبيت التقديم الدرامى للموقف برموز
قوية . وقد وفدت بيتى ، وأن ماسون ،
وكارفر من مناطق أمريكية متباعدة ، وحظى
كل منهم بترحيب وتقبل نقداً . وإن كان
منهم جوائز أدبية متميزة - وهم يختلفون بما
فيه الكفاية لعرض التشكيلة المحتملة فى
نطاق مدرسة مشتركة للقصة القصيرة .

وتدور أحداث قصص آن بيتى فى نيويورك
سقى أساساً ، مع غزوات عابرة للريف
المحيط بها . وتمتاز لغة هذه الكاتبة
بالإيجاز ، ولا تعتمد على التوكيد ، وتتركز
على الحركات البدنية الماعية اللا مترطبة ،
وعلى حوارات حكمة تتحاشى الاستجابة
العاطفية المباشرة عادة . وتتسم بأحاسيسها
بفرادية نفوس شخصياتها الشابة ، وقرائها
الشباب . ولا يستخدم أى كاتب آخر

الرموز الثقافية للعقدين السابع والثامن من هذا القرن بأنافة نفوق أنقائها ، أعنى - موسيقى الروك لبوب دبلان ، والبيتلز ، وتدين الماريجوانا - مع ألفتها بوجودات الرسم والتصوير بتاحف الفن الحديث . وقد فصل هذا الجبل نفسه بقتن عن الأجيال التي تكبره سنأ في مسائل التدوق ، أكثر مما فعل جيل موسيقى الجاز ، الخرافي في العقد الثالث من هذا القرن ؛ ونادراً ما يظهر الأقارب الأكبر سنأ في قصص بيتي . وبينما عبرت المجموعة الأكبر سنأ عن تمردها بروح عالية ، وسلوك جريء غير تقليدى ، نجد شخصيات آن بيتي قيد حالة نفسية مثقلة بالحنين التشائم إلى الوطن . كما حُلَّ محل الآمال السامية من أجل عالم نقى للفن ، ورفقة اللهو المتسردة في أثناء دراستهم بالجامعة ، فراق أخرس .

وتستجيب شخصيات آن بيتي انشابة لشعور اللا مبالاة بدعورهم في علاقات يتوقون إلى أن تكون علاقات موقوتة ، ويخشون تعريض أنفسهم لآى عاطفة رومانسية . ومع ذلك ، يشعر المرء أنهم يتوقون إلى العاطفة الملتزمة من وراء قواقعهم الذاتية الواقعية . وفي القصة التي عنوانها "مجموعه مختبئها" القصة شخصية

(أسرار ومباغثات) نجد الراوى بلسان المتكلم ، وهو زوجة هجرها زوجها منذ وقت قريب ، لكنها مازالا يميلان أحدهما إلى الآخر ميلا عاطفياً ، كما لو كان مقدوراً عليها ألا يأخذاً انفصالها مأخذ الجد . وللزوج عتيق ، لكنها لا يلتفتان معاً سوى يوم واحد في الأسبوع ، كأنها تؤكد أن هذا الحب موقوت . ومن أصدقائها المثيرين إلى قلبها يكتأن لها مشاعر متكاظة ، لكنها غير معصوبة في قلب بعينه نحوها ، أو نحو أحدها الآخر . حتى الجرائم الرامعة التي أظلمها عيشها في غرة نومها ، في لحظة ماجة بالقصة ، كانت محكومة بفترة لغائها القصيرة .

وثمة قصتان أخريان من مجموعة (أسرار ومباغثات) تصفان دقائق الأمور التي تتقدم باخنان المشترك بامتلاك - كلب موكلد وسيارة مكشوفة - أكثر مما تتقدم بالصلة المزاجية ، وفي قصة "Distant Music" (موسيقى قاصية) نجد البطلة في حالة قلق

خشية أن يتحرك قلبها بصورة غير ملائمة بين شقتها وشقة صبيها ، ثم تذكر طلاق والدنيا ؛ لقد ربتها أمها حقاً ، لكنها تعير هي وأختها كل صيف إلى "ستيلز" لقضاء شهرين مع والدهما . وللقرأى أن يستنتج ما إذا كان ذلك مجرد ذاكرة مستقرة ، أم تعبير عن قلق البطلة . وفي قصة "A Vin tage Thunder bird" (طائر الرعد العتيق) نجد تتابع عمليات الشراء والاستخدام والبيع ، ثم معاودة الشراء لسيارة عتيقة بمثابة رمز لعلاقة الوصال والانفصال بين صديقين غير رومانسيين ألبت .

وقد رأى بعض النقاد أن قصص بيتي خالية من الشفقة ، وعلوية بياليس ، وأن نثرها مسطح غير معبر عن الذات ، لكن المعجبن بها يبللون على أنها كانت منظمة وتحقق التأثير الذي ترفيه بدقة . وتقول الروائية الكندية مريجت آنود من بيتي : "إننى لم أجد أحداً أفضل من بيتي في وصف التفاصيل العتيقة ، وفي تصوير المحيط اللا واقعى المتدفق بالخزن . وتعبر بيتي نفسها أنه تتقدم إلى جيلها وجهة نظر حزينة . وقد قالت في أحد أحاديثها : "حقاً ، إننى أهتم بالاغتراب أكثر من شعورى الشخصى به" . وليس غريباً أن يركز الكتاب الموهوبون ، أو أن يبالغوا في جانب من جوانب الحيلة ، كان يجدر بهم أن يعملوه أو يتقاضون عنه . والواقع أن بيتي لاقت استجابة قوية من القراء الذين شاركوا في تجارب العقد السابع من هذا القرن ، ويرى ذلك أن قصصها توصل عناصرها شأنها بالنسبة لنظرة الحالية هؤلاء القراء ، وذخيرة عاطفية ، مقاومة للزيتام ، احساس بعدم دوام العلاقات ، قابلية لاستيعاب الذات الزوجية . ويجد بعض القراء في قصص بيتي رسالة تعيد الحيوية إلى ضرورة اختيار للمشاعر والقيم التي تقلل عمق التجربة وكثافتها .

والانتقال من قصص آن بيتي إلى قصص بوى أن ماسون ، يعنى الانتقال إلى كون مختلف تماماً - أى من أضواء نيويورك سقى الباهرة ، ومن الرفاعية الحضرية

تدعى: آن ماسون القصصية "Shiloh and Other Stories" (شيلوه وقصص أخرى) أننا مازالنا في عالم تقيد البشر فيه

بأذواقهم الثقافية ؛ حيث تكون الأشياء المحببة هي: الأشياء العامة : الموسيقى الرفيعة ، برامج التلفزيون الفولكلورية ، والخرف التي تشيد الأكواخ بكتل خشبية منمنة ، وتصنع سفن لقضاء . وشبه أسلوب آن ماسون أسلوب آن بيتي في أنه أسلوب مقطع ، ومتحدر ؛ لكنه مأبوق بلوحة زيتية إجتماعية - استبدلت فيها الأرض الزراعية بمساكن الفسراسى ، والمتاجر الرفيعة بمت جر الطرق المعبدة - بالإضافة إلى تعبير عن المشاعر أكثر صراحة . وتصور أن ماسون الحيلة القليلة للرجال والنساء الذين لاحظ لهم من المال السوفير أو اتعليم ، أو لاحظ السيد ؛ وحلت بهم لعنة الإحساس المرفه ، ليتاح لهم التلمذ ، كما يقول الناقد وادفند كرامن . وربما تكون شخصيات آن ماسون ساخطة مثل شخصيات بيتي في بعض الأحيان ، لكنها ليست مستسلمة ، وغير خاضعة تماماً للإشفاق على الذات .

كما أن النساء في قصص آن ماسون أكثر قوة ومرونة من الرجال . ونحن نكون هؤلاء النساء مكلودات أو تيمسات ، مجدهم بنغمين في تسديرات بدنية لتقصية أجسامهن ، أو يستفترقن في كتيابة موضوعات إنشائية ، أو ينجفن في أحاديث عن تاريخ الأسرة يجلدن فيها العزاء ونحن تنصرون زيجة للشعاب ، أو لا تحقق هدفها ، نجد أن الزوجة هي التي تؤثر الانفصال عادة . وفي: "لم ماسون ، نجد أن الجيل الأكبر سناً ، لم ينل حظاً ن التعليم الجامعى ألبتة ، ونادراً ما حظى أطفاله بهذا النوع من التعليم . ما تدافع شخصيات ماسون عن حقوق المرأة على غير ما هو متوقع ، وهذه حركة تزعمها وسائدنا النساء الجامعيات المتعللمات في المدن الشمالية الكبيرة: أساساً - فإنه من خلال برامج التلفزيون وأحاديث ، وهو اقتصاد محدث ، نجد الابنة المتمردة أحياناً ، وأن الحركة النسائية قد وصلت إلى منطقة يادوك بولاية كنتسكى .

وفي بعض الأحيان ، تعمل رباح مناصرة حقوق المرأة على نشوء علاقات عاصفة بين الأجيال . يوضح ذلك أن أما تقول لإبتهاه الجماعية : "أرى أنك تعتقد أننا جيلاه حتى في أسلوب حديثنا" "Old Things" وفي قصة أخرى هي "Old Things"

(أشياء بالية) ، نجد أمأ اسمها «كلير» تقول لايتها التي هجرت زوجها منذ فترة قريبة أن تسمى لإقامة حبيبها يد : «النس» يا بنتي ، لا يتوهر كل ما يريدون في جميع الأوقات ، وترد عليها الإبتة : «يجب أن يفعل الناس ما لا يريدون كما هي العادة الآن» ، وتجيها كلير : «عل أن أعرف ذلك» ، وتضيف : ولقد أفسد التلفزيون كل شيء ، إنك تشعرين بالرعب ، وهذا وتجيب الإبتة : «لا أقصد ذلك ، هذا لصالحك يا أمأة» .

ومن الصفات المحية في شخصيات أن ماسون الكثرة أنهم مرتطون دائماً بالثقافة المتفرة التي درجوا بها . معظم الناس هنا ، يفضلون المسوت على ترك البلد ، يعاقب الراوي بلسان المتكلم في قصة "Residents and Transients" (مقيمين ومترحلون) . والإبتة تحب المزرعة الأمريكية العتيقة الخلقة التي تركها لها والدها حين تقاعد لكي ترعاها ، بعد رحيلها إلى فلوريدا . ولا يعد حب مثل هذه الأشياء المألوفة حياً عظيماً ، ولا حياً عاطفياً ، لكنه من النوع الذي يتخسر من السخوية فيطغى للذات : عمرى حوالي ثلاثين عاماً ، عتدي رجلاً وثلاث قطط ، أستاذ لست مُسوَّنة (رجلٌ منها طبيب أسنان) . كنت أهد قططي ذات يوم ، غلب عطى ، عدت نفس قطعة منها . وتعمل بوسى أستاذاً ذاللاب ، وكانت رسالتها الجامعية عن فلاهير نابوكوف ، هو واحد من أعظم الكتاب تميماً وحنكة في القرن العشرين .

● إن تناول أن ماسون للطبقة العاملة التي نشأت منها ، وعرفتها حق المعرفة ، لا يكشف عن أثر هبوطها إلى مستوى هذه الطبقة ، وهي تعرض شخصيات حقيقيات تعاطف وجداني ، ولا يفادر أسلوبها الموزع أي أمر جوهري .

● أما ريموند كارفر ، فإنه على نقض ذلك ، ويترك أمور جوهريّة كثيرة ؛ لكن شيء أنه إجماع على أن قصصه أقوى أثراً وأخلد ذكراً من قصص ماسون ، أو أن يبقى . ويقول الناقد المبرز إيرفينج هاورى : «ثمة قلة من قصص كارفر تعد من روائع القصص الأمريكي بالفصل» . ويمضى مصدر أثرها الساحر إلى ندوة نشره القاتم على التقطيع الموسيقي الذي يذكر كثيراً من

القراء يادنتس هنجواي وإحساسه المثلح بالطبيعة على الدوام ، وبما في أسلوبه من إيقاع إيجاز . وقصص كارفر مروعة أيضاً ، لأنها تصف ألوان الحياة المكشورة أو التي تعان الظلم بصفت غير معتاد ، وسيت أنها ألوان حادة للحياة ، فإن التطبيق الوجداني معها يكون سبباً حياً ، وصعباً في حين آخر .

وقد نشأ كارفر بولاية واشنطن ، ولا يزال يعيش بها ، وتقع أحداث معظم قصصه في شمال غرب المحيط الهادى . وتختلف شخصياته عن شخصيات ماسون ، فهم : سبعة بريد ، وحُجاب ، ووايوس ، ويانون جائلون ، ومدرسون ، وكتبة محلات تجارية ؛ ولا يتغون من الحياة إلا اليسير : عمل ، وأسرة ، وطعام ، وحب ، وسلوى . ولا يتطلعون إلى حياة رومانية ، أو إلى تقدم إقتصادى . لكن ما يجعل حياهم مأساوية أكثر من أندادهم في قصص ماسون ، هو انقراضهم إلى المرونة ، وإلى أي إرتباط بالمكان : «نحن نعيش . إذن في البورك» . (متجسج بجوى في نيومكسيكو جنوب غرب الولايات المتحدة) تقول إحدى شخصيات كارفر ، وتضيف : «كاننا جميعاً من مكان آخر» .

وفي بواكير قصص كارفر ، مال أباطها إلى الاستسلام لمأسى الحياة ، ولم يسر إلى تغيير أنفسهم أو تحسين أحوالهم . وتكشف قصصه الأحداث التي ظهرت في مجموعته المسماة "Cathedral" (كاتدرائية) عن حالة نفسية أكرم ، وعن ألقى إنسان أرحب . وتحدثنا القصة التي جعلها عنواناً لهذه المجموعة عن روبرت ، وهو صديق كفيف لزوجة الراوي في القصة ، ويؤرد الزوجين في منزله . ويظهر أن الراوي (الزوج) إستهام من هذا الشخص المصروف ، ومشتر من زوجته ، وفظ مع روبرت . عل أن الراوي أثارتها ذات ليلة مشاهدة برنامج تلفزيونى عن الكاتدرائيات الأوربية . وحاول أن يصف إحداها لروبرت . وعندما فشلت محاولته اللفظية ، يحضر ورقة وقلماً ، ويرشد يد روبرت يديه ، ويعمله بمخبط أرباباً وأعمدة سامقة . وبس هذا العمل الأخرى بين رجلين ، أحدهما ليس ورعاً بخاصة ، وترأ للصفاء والتصبغ في نفس الراوي ، ويوحى بإمكانية غامضة بنت لحظتها .

وفي قصة "The Bath" (الاستحمام) التي ظهرت في مجموعة كارلر القصصية المسماة "What We Talk About When We Talk About Love" (نم) تحدثت حين تحدثت عن الحب) نجد زوجين يتفان مع هيز لعمل «توراة» عيد ميلاد لابنها الصغير «سكوى» ، لكنها ينسائها حين أصيب ابنها في حادث ونقل إلى المستشفى . وفي نهاية القصة يتلقى الوالدان وابنها بين الحياة والموت مشكلة تلفونية وقعة من الحياز ، يذكرها يعلم حضورهم لاستلام «التوراة» ودفع ثمنها . وقد طول كارلر هذه القصة نفسها ، ونشرت في الطبعة الثانية من مجموعته (كاستدرائية) باسم "A Small Good Thing" (شيء صغير طيب) . والأن يعان الوالدان الأمأ مبرحة لوفلة ولدها ، ويفخران غضباً من الحياز الوقح . وبعد فترة وجيزة ، يقصدان هيزه ليلاً ، فهجدهانه حزناً دماً حين علم بالمأساة . ويقدم لها بعض الفطائر الساخنة قاتلاً : «كلاً ، إنها شيء صغير طيب ، في وقت كهذا» . - وتنتهي القصة بعبارة : «وتحدث الوالدان في الصباح الباكر ، وليس متساق شاحب من الغصم يقع فوق النوافذ ، ولا يفكران في مغادرة المنزل» .

وإذا فلتنا ما أحدثت ريموند كارفر من تطوير بصورة مطلقة ، نجد أن القصة الأمريكية القصيرة أخلت في الانتقال من مدرسة الشكل الفني للمجرد الحادثة إلى البعد النفساني ، والتصوير الأكثر وضوحاً عن الشعور . وإذا تأثر الكتاب الشبان بكتابات بوبى أن ماسون ، سوف تكون القصص الجديدة أعمق جلوراً في مواقع قابلة للمطابقة الوجدانية والمناخ الإجماعى . بل حينها كانت أن يبين نفسها ، تخلق مديتها الشاحبة الوانعة «نيورك» ، كان ثمة كتاب أكبر منها سناً لا يزالون في أوج النشاط مثل : جلايس بالى ، وولنارد ميليل ، وستيا أورك ، يصورون تلك المدينة على أنها مدينة حيوية متباعدة دنياً وهرتياً . وأما كان الأمر ، فإن القصة الأمريكية القصيرة اليوم في نقطة تحول مثيرة ، وواقعة في الوقت نفسه تحت إظراء التجريد والتزعة الواقعية ، والتجربة ، والتفادى المتروا ، وهي واقعة أصعب الأمر تحت رحمة الرؤية الخاصة للقصص الفرد الموهوب

فإن الامكانيات والقدرات البشرية تزداد أيضا نوماً وارتقاء .

وهناك في الواقع نوعان من المستقبلية لا نوعاً واحداً فحسب . فهناك أولاً - المستقبلية المتأزمة crisis Futurism ، ثانياً - المستقبلية التطورية Evolutionary Futurism فإذا ما استطعنا أن نتداسر هذين النوعين من المستقبلية ، فقد نحصل على ضوء يهدينا للخروج من الارتباك الحالي إلى مستقبل إيجابي للإنسانية . ونأمل ألا يكون ذلك الضوء خداعاً أو مجرد وهم ، بل أن يكون بمثابة المرحلة التالية من التطور ، التي تبنى على أساس التنشيط لتشجيع للقيام الكامل للقدرة البشرية روحياً وسيكولوجياً واجتماعياً وتكنولوجيا .

والواقع أن المستقبلية المتأزمة هي أكثر أشكال المستقبلية ذوباً . ومن أشهر ممثلي هذه المستقبلية الفن توفلر ALVIN TOFFER وFLER بكتابه Future shock صدمة المستقبل . يقول توفلر إن عملية التغير قد خرجت عن طَوْع الإنسان . فنحن قد ارتفعنا على ركوب جبال تدور بنا إلى حيث لا نعلم ، ولم يعد لنا سوى أمل قليل للتحكم فيها . فلذا ما استمر النمو الحالي بمعدله المراهق لسكان العالم وللتنشيع وثلاث البيئة والنتاج الغذاء بلا تغيير ، فسوف نبلغ نهاية حدود النمو الممكنة على الكرة الأرضية خلال مائة سنة فقط . وعندئذ سوف نضطهد بكارثة عالية متوقعة النظر .

أما المستقبلية التطورية فإنها تقدم عنصراً جوهرياً تفتقر إليه المستقبلية المتأزمة في موقفها من المشكلة العالمية ، هو التفرع بالنظرة التطورية . فمن هذا المنظور التطوري ، يجب أن نقتصر أزمة البشرية اليوم في ضوء فترة تطورية خطيرة ولكنها فترة طبيعية . على أن هذه الفترة لا تؤدي إلى الإصلاح بالتكيف للمحدود الراهنة ، بل تؤدي إلى تحول جوهري من خلال القابلية للتكيف وأيضاً من خلال قدرات جديدة كامة في الجيلة البشرية .

ولكن نفهم ما هو أبعد من الأزمة الراهنة ، لا بد أن نذكر أن المستقبلية التطورية تمتد إلى الوراء إلى الماضي السحيق جداً حتى منشأ الكون الفيزيائي ، فتقوم

بدراسة الأنماط المتواترة من التحول . وتكشف هذه الطريقة عن أن الطبيعة تتطور خلال حلزونات أو لولب تطوري يتجه إلى قيام نظم متكاملة معقدة بسببه من الجزئيات ومروراً بالخلايا ، إلى الكائنات الحية متعددة الخلايا ، إلى الأناسي القدامى ، وانهيارنا نحن الأدميين .

وتنشأ الدروس المرجوة حول التغير الكمي الذي نتجابه من خلال هذا الطريق التطوري الذي يتطلب المرور فيه انقضاء البلايين العديدة من السنين . على أن الطبيعة وهي تمر خلال مراحل طويلة من التغير عن طريق الزيادة في الكم ، فإنها تتغفر فترات تطورية مفاجئة يسميها علماء التطور بالقطرات .

والأزمات تسبق التحولات ، ولا تشكل المشكلات سوى حواصل تطورية . وقيل كل تغير كمي ، كانت هناك نظم أزمت حتمت على الإعداد لاستحداث كيان جديد هائل لم يتأد إلى إصلاح ما هو قائم ، بل تأتي إلى استحداث أشكال جديدة من خلال تركيب جديد للأجزاء الخفية .

والواقع أن المستحدثات التي تتسرهما الطبيعة على أساس تكنولوجي إنما تتوافر في أساس كل تغير كمي . فتركيب العناصر ، والدمج الذي ينتج ولفه نشوء الأشياء وارتفاعها ، والتركيب الضوئي ، بل واللغة ، إنما هي في الواقع تكنولوجيات طبيعية - إذا صح التعبير - قد أدت إلى نوع تغير كمي . فالتكنولوجيا بهذا المعنى هي عملية طبيعية .

ولا ينبغي أن وجهة النظر التطورية تسم بالفتاؤل . فعندما يقوم المدافعون عن المستقبلية التطورية من أمثال كمنستر فولر BUCKMINSTER FULLER أو إسفاندياري F.M. ESFANDIARY كسرالت الريسك KRAFFT Ethricke بتفسير الحلزونات أو اللولب التطوري ، قائم يشاهدون فيه القرص المتفتحة أمام الأداة الإنسانية وطاقاته المتجددة والذي البعيد غير المتأهلي الذي يمكن أن يصل إليه ذلك الأداة . فهم يتشددون التبعي على الوضوحات التي تشير إلى « جشطلت » إمكانياتنا البشرية ، أي أهم يطرهون بنظرة كلية شاملة غير مجتزئة يعمض الجوانب

دون باقي الجوانب الأخرى . ولا شك أن الإمكانيات التي محورها البشرية هي إمكانيات حقيقية ، كما أن للمشكلات التي تجاهها البشرية هي مشكلات حقيقية أيضاً ، ولكنها لم تفهم حتى الآن باعتبار أنها إمكانيات ومشكلات طبيعية ، وإنما لائل على نتائج لتفاعلات تطورية خاصة بنوع معين وتحتوي معين من الكائنات الحية في المرحلة التطورية التي يمر بها .

وبوجب هذه النظرة المستقبلية التطورية يعتبر التطور بمثابة خبرة شعورية مستمرة في النمو . ففي كل فترة كمية ، يزداد شعور البشرية نوماً . فلذا لم تكن الطبيعة البشرية أخذت في التطور إلى الأمام تجاه شعور أكثر ارتفاعاً باستمرار ، فيكون إذن من الطبيعي أن أبنا من باقي قدرتنا سوف لا يجد له مجالاً يعبر عن نفسه من خلاله ، وبالتالي فإن قدرتنا على هدم أنفسنا سوف تقضي بنا عندئذ إلى الانقراض .

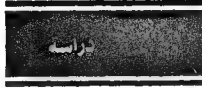
وتذهب هذه النظرة المستقبلية التطورية إلى القول بأننا لسنا في عالم منفلق على نفسه . فالجنس البشري يقف على حتبة الولوج إلى بيئة جديدة . ولا شك أن البيئة الجديدة التي تبعد في آفاقها عن بيئة الكرة الأرضية هي بيئة هنية بالموارد وبالطاقة وبالمساحات التي يتسنى التطور في نظائها . وهناك في الغالب إغضاض مقصود عن الإمكانيات المتوافرة في الفضاء ، وعن تكنولوجيات الفضاء . بيد أن سير أغوار الفضاء واستغلال إمكانياته يشكلات خطوة مهمة لا تقل أهمية عن الخطوة التي اتخذها بعض الكائنات الحية البحرية وقد غيرت بيئتها المائية وزحفت إلى اليابسة وجعلت منها بيئة طبيعية لها عن طريق قدرتها على التكيف بيولوجياً لخطبات تلك البيئة الجديدة . وكما أن الزراعة قد انتهت إلى الحضارة الحديثة ، كذا فإن زراعة بعض الكواكب سوف تقضي إلى نشوء حضارة كونية مستعدة .

ولا شك أن هندسة الوراثة وما يمكن أن تؤدي إليه من نتائج اقتصادية وسيكولوجية واجتماعية سوف تلعب دوراً تطورياً بعيد المدى في تدليل كثير من الصعاب وفي حل بعض المشاكل التي تجاهها الجنس البشري اليوم ، كما سوف تحقق الرفاعة للأجيال القادمة . ومن المعروف أن هندسة الوراثة

قد عززت المعلومات الوراثية النباتية والحيوانية والبشرية في مقرر دارها . وعلى الرغم من أن هذا المجال التكنولوجي حديث جدا ، فإن ذلك في مضماره بالغ مسرعة ، شأنه في ذلك شأن إيقاع سائر الابتداعات التكنولوجية الحديثة المتباعدة ، فإذا ما توافر أمام مكتشفات هندسة الوراثية مجال تطبيقي على أوسع نطاق ، فسوف يحدث انقلاب حقيقي في الانتاج النبات والحيوان ، بل وفي انتاج نوعيات بشرية جديدة . ذلك أن هندسة الوراثة لا تكلف بالكثير فحسب ، بل إنها تكلف بالكثير ايضا ، فهي لا تقتنى بجعل الحد الأعلى لمتنوع الثمرة أو لمحتوى الجيوب من الفدان ليوم ، لوحد أكبر ما عليه حال الغلة الزراعية اليوم ، كما لا تقتنى بجعل ما يتكثره لحيوان في جسمه من لحم وشحم أكثر مما يتكثره أفراد النوع من ذلك الحيوان الذي تفقدت على لحمه وشحمه اليوم . ناهيك عن كمية الألبان وعدد البيض . . . الخ ، بل إن هندسة الوراثية تنعم وتخطط أيضا لخلق أنواع جديدة من الثمار والمحاصيل الحيوانات والطيور والأسماك تكون جيدة للذوق من جهة ، وتكون أكثر فائدة من جهة ثانية ، ومتباعدة الأنواع من جهة

والخير والجمال ، ولكن إذا ما صعد
مهندسو الوراثة المستقبليون إلى ترسم
أهداف عمدة للتخليق البشرى الجديد ،
فإنهم سوف يخدمون الأجيال القادمة أجل
وأصدق الخدمات . ولعلنا نحدد تلك
الأهداف التي نرى أنها خليقة بالتقاء علماء
المهندسة الوراثية لدى تحليقهم لأناسي جدد
فيما يلي :

استيطان الكواكب التي تخلق من
الأكسجين أو ذات درجات حرارة مرتفعة
جدا أو منخفضة جدا أو بلا ضغط جوى .
ومعنى هذا أن هنسيمة الوراثية المستقبلية
سوف تقوم بتفصيل إنسان المستقبل بحيث
يكون بمقدوره التكيف لظروف بيئة مغايرة
تماما للظروف البيئية التي تناسب بيض آدم على
الأرض . وهنا نلاحظ أن هنسيمة الوراثية
سوف تخلق الآلة ، فبدلا من الممارسة
المعتادة التي أدب عليها رواد الحضارة وهي
تطويع البيئة للإنسان ، فإن مهندسي
الوراثية المستقبلين سوف يعملون إلى
تطويع المقومات البشرية للراحة وفق
شروط البعثات الجديدة كل الحيلة .



الروائي الإيطالي جيوفاني فيرجا

النسوقى فهمى

من أتياع مائتين في آرائه الصامة ، ويعد ذلك درس جيوفاني فيرجا القانون في جامعة كاتانيا عام ١٨٥٨ ، ثم قضى منذ عام ١٨٦٠ فترة سنوات أربع في الحرس القومى بعد هزيمة قوات البوربون على يد غاريبالدى ، ثم دفع له والده البديل التقنى لترك الخدمة ، ووافق على السماح له بأن ينهى دراسته ويتفرغ للكتابة ، فصادر جيوفاني صقلية التى كانت على الرغم من ثرائها الذى أثار انتباه فيرجا في بداية الأمر ، جزيرة بدائية ومنعزلة ، لهذا غادرها في منتصف الستينيات من القرن التاسع عشر إلى فلورنسا بعد تركه للخدمة في الحرس القومى .

وكانت أولى اهتمامات جيوفاني فيرجا الأدبية قد تحركت تحت تأثير معلمه الكاتب الصحفى والشاعر أنطونيو أباتي-، فاهتم

ولد الكاتب الروائي الصقل جيوڤاني فيرجا في ميناء كاتانيا بجزيرة صقلية في ٢ سبتمبر ١٨٤٠ وهو أكبر ستة أطفال ولدوا لجيوڤاني باتستا فيرجا ، وكاتيرينا دى مورو ، وكان أبوه من طبقة صغار النبلاء ، أما أمه فكانت من أسرة ثرية من أهالى ميناء كاتانيا ، وكانت أسرة فيرجا ذات ميول سياسية ليبرالية مناهضة لأسرة البوربون وكانت تملك أملاكاً في جزيرة صقلية ، وفي إيطاليا في منطقة فيتزينى على بعد حوالى ثلاثين ميلاً من هذه المدينة ، وقد قضى جيوڤاني طفولته في هذين المكانين في رعاية والدته في أغلب الأحوال ، وفي سن الحادية عشرة بدأ في تلقى تعليمه على يد أستاذ يدعى أنطونيو أباتي ، وكان كاتباً وشاعراً وصحفيًا ، ذا نزعة جمهورية قوية ، وكان

بالروايات البطولية والتاريخية ، وكان تأثير هذا الاهتمام واضحاً في عمله الأول الذي لم ينشر ، وهو رواية سينة بعنوان (الحب والوطن) أقامها على خلفية من الثورة الأمريكية .

وكان فيرجا قد أسس في بداية الستينيات من القرن الماضي ، وهي الفترة التي شهدت خدمته في الحرس القومي مجلة أسبوعية بالاشتراك مع الكاتب (نيكولو نيسيفور) واهتمت هذه المجلة بقضية توحيد إيطاليا وجزرها ، وتماهضت الإنجازات النادية بالإقليمية ، لم أسهم أيضاً في تلك الفترة من حياته في تحرير دوريات عديدة ذات طابع أدبي وسياسي ، ولكنه لم يحقق أي نجاح في مجال الصحافة ، وكان في تلك الأثناء عاكفاً على كتابة الروايات الرومانسية الوطنية ، ومنها روايته التاريخية الطويلة التي نشرت في كاتانيا في أربعة أجزاء بين عامي ١٨٦١ ، ١٨٦٢ بعنوان (ثالث عن منطقة الجبل) ، واستقبل هذا العمل في فلورنسا استقبالاً مشجعاً في مقال لم يوقع الناقد بإسمه عليه ، ونشر في مجلة (أوروبا الجديدة) ، وفي هذه المجلة نفسها نشر فيرجا رواية رومانسية بطولية أخرى نشرت متسلسلة مع حلقات غير متصلة بين أغسطس عام ١٨٦٢ وماوس عام ١٨٦٣ .

وفي عام ١٨٦٥ غادر فيرجا صقلية بعد تركه للخدمة في الحرس القومي عام ١٨٦٤ ، تلك الخدمة التي كان لها أثرها في اتجاهه إلى كتابة رواياته الوطنية والتاريخية الرومانسية الطابع ، وقام بزيارة طويلة لفلورنسا التي كانت عاصمة لإيطاليا منذ نهاية العام السابق ، وقام بعد ذلك بصدّة زيارات أخرى إلى فلورنسا ، حتى استقر بها في إقامة شبه دائمة عام ١٨٦٩ . وهناك اختلط بكثير من رجال الأدب ومن بينهم فرانشيسكو دال أونجارو ، وهو راعية الأول في الحقل الأدبي ، وتردد على الصالونات الأدبية في فلورنسا ، وعقد في هذه الفترة أيضاً صداقات التي دامت طوال حياته مع الكاتب الصقل لوحي كابوانا .

وفي عام ١٨٦٦ نشرت أولى رواياته الرومانسية العاطفية التي لم تحقق نجاحاً كأغلب رواياته التاريخية والوطنية الرومانسية السابقة ، لكنه انتهها في عام ١٨٧١ بقصة

رومانسية عاطفية أخرى كان عنوانها (قصة غطاء للرأس) (ستوريا دي أونّا كاتينيرا) ، وتكثف من رسائل بين فتاة صغيرة أجبرت على أن تصبح رابعة وبين صديقة لها . وحقق هذا الكتاب نجاحاً يُعد أكبر نجاح حققه فيرجا في حياته الأدبية كلها وأعيد طبعه عتيداً من المرات .

وفي نهاية نوفمبر عام ١٨٧٢ انتقل إلى ميلانو التي كانت في ذلك الوقت قد حلت محل فلورنسا باعتبارها العاصمة الأدبية والفنية للشعب الإيطالي ، واستنداداً إلى نجاح (قصة غطاء للرأس) سرعان ما أصبح جيوفاني فيرجا عضواً في المجتمع الأدبي في ميلانو ، وأصبح زائراً منتظماً للصالونات الأدبية ، وخاصة صالون الكونتيسة (ما فاي) ، وهناك عُقد صداقاته مع المثقلين بالأدب والصحافة والنشر ، وتميزت هذه الفترة من حياته أيضاً بالنشاط الأدبي المكثف حيث نشر عدة روايات رومانسية عاطفية على حواء عام ١٨٧٣ ، والتمر الحقيقي ، وعروس ١٨٧٥ ، ثم ظهرت مجموعته القصصية الأولى عام ١٨٧٦ بعنوان (بريفافيرا) أو (الربيع وقصص أخرى) .

وفي عام ١٨٧٤ نشر قصة أدبية صور فيها الحياة في جزيرة صقلية بعنوان (نيذا) اعتبرها النقاد نقطة تحول (جيوفاني فيرجا) من الروايات الرومانسية الوطنية والتاريخية ، ثم الروايات الرومانسية العاطفية ، إلى أعمال مرحلته الناضجة ، وهي المرحلة الواقعية ، ففي (نيذا) تحول من الرشاقة الزائفة التي هي طابع حياة المدينة إلى الاهتمام بجوهري الصراع الأساسي من أجل الوجود في وطنه صقلية ، وكان مفهوم فيرجا الخاص للواقعية الإيطالية (الفيريسيمو) Verisismo في مقصده القصصية التي كتبها على شكل رسالة لقصة القصيرة (حبيب جرابينا) ، وكذلك في المقدمة التي كتبها لروايته (الحقد) (مالافوليا) I Malavoglia ، أو (المنزل) بجوار شجرة البشملة وهو العنوان الذي ظهرت به في الترجمة الانجليزية ، يقول فيرجا أن (الفيريسيمو) أو الواقعية الإيطالية كما يراها ، تهتم أساساً بدراسة حياة الفرد في داخل مجتمعه دراسة موضوعية ، مع إهمال الوصف إلى أدنى حد ممكن ، وتتيح للحوار أن يعمل السرد في حركته الدرامية في الأمام ، وقد كانت النتيجة التي أنتمزتها هذه

الرؤية التي رآها فيرجا للواقعية هي كثافة درامية حل درجة عالية من الجمال تميزت بها أعماله في مرحلته الواقعية .

ومن هنا يتضح لنا أن أعمال فيرجا الروائية والقصصية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين متميزتين هما المرحلة الأولى Prima Maniera (برما ماتيريا) وتشمل الروايات العاطفية المبكرة وكل الرومانسيات الوطنية والتاريخية والعاطفية التي بدأ بها تجاربه في الكتابة وتندور أحداثها أساساً في «المدينة» فلورنسا أو كاتانيا أو ميلانو أو غيرها ، ثم المرحلة الناضجة وهي مرحلة الواقعية «الفيريسيمو» وتشمل إلى جانب معالجاته الدرامية القصصية ومجموعات قصصه القصيرة عن الريف في جزيرة صقلية ، وحياة الصيادين والموانئ والريف في إيطاليا ، تلك (التيمة) أو الموضوع الذي خطط لمعالجته معالجة كاملة على كافة المستويات في حلقة من خمس روايات بعنوان (المفهورون) I Vinti ، كتب منها روايتان فقط هما : (الحقد) أو (المنزل بجوار شجرة البشملة) ١٨٨١ ، و (ماستردونو جيزولدو) ١٨٨٨ ، والصفحة الأولى فقط من روايته (دوقة ليرا) وهي الرواية التي كان مقرراً لها أن تحتفظ بخلفية جو جزيرة صقلية الذي يوجد في الروايتين الكمئتين ، لكن كانت رواية (سكيبوي المرقق) وهي الرواية الرابعة قد قرر لها فيرجا أن تتناول شؤون السياسة في روما ، ورواية (رجل الترف) وهي الخامسة كان فيرجا قد خطط لها أن تدور في فلورنسا وميلانو في أوساط رجال الصناعة الأثرياء .

وكان العقد الذي يمتد بين عامي (١٨٨٠ - ١٨٩٠) هو الفترة التي نشر فيها فيرجا كل أعماله التي تعد الآن من روائع الأدب الإيطالي ، ففي عام ١٨٨٠ نشرت مجموعته القصصية عن حياة الريف الصقل بعنوان (الحياة في الريف) (فيتا داي كامبي) Vita dei campi وهي للجموع التي تضم القصة القصيرة (كافاليريا وستيكاتا) أي (الشهامة الريفية) والتي قامت على أساسها أوبرا (بيترو ماسكاي) ، وأيضاً روايته (الحقد) أو (المنزل إلى جوار شجرة البشملة) وهي الرواية التي تعد مع رواية أليسا تندو سانزوف (المخفونة) ذروة النشر الروائي الإيطالي في القرن التاسع عشر .

وفي عام ١٨٨٢ نشر فيرجا روايته (زوج ماريات) وهي عمل لا يتفق في السياق الزمني

مع أي من مرحلتيه ، بل يقف في مفترق الطرق بينها .

وفي عام ١٨٨٣ صدرت مجموعته القصصيات (قصص ريفية) و (قصص من صقلية) .

وفي عام ١٨٩٠ قدم بينرو ماسكاني أوبرا الشهيرة (كافاليريا روستيكانا) مغفلاً حتى فيرجا في تأليفها ، وأدى ذلك إلى دعوى قضائية حول حق التأليف رفعها جيوفاني فيرجا وتقاضى بعد الحكم في القضية لصالحه م ١٤٣,٠٠٠ ليرة كتمويض ، وكان قد انخرط في هذه القضية لأكثر من عشرين عاماً ، وفيها بعد ألف (مونيولي) صياغة أخرى للأوبرا لكنه بدوره خدع فيرجا الذي فقد أغلب حقوقه عن هذه الأوبرا .

ودفعه حصوله على مبلغ التعويض بالإضافة إلى فقدانه للاهتمام بميلانو وكرامته للحياة بها ، دفعه للعودة إلى موطنه صقلية ، وقضى بقية حياته في ميناء كاتانيا فيها عبدا لزيارات قصيرة إلى إيطاليا ، وبعد وفاة أخيه بيتر عام ١٩٠٣ تحمل مسؤولية تربية أبناء أخيه ، وأصبح انتاجه الأدبي قليلاً أرنادر ، وقد أحزنه تجاهل أعماله أو الاهتمام بها أحياناً اهتماماً متواضعاً لا يتناسب مع قيمتها ، كما ساءه الجراح غير المتوقع الذي حققه الروائي جابريل دانتريو ، الذي يقل عنه في سنواته الأولى ، والذي يدين لفيرجا بأسلوبه إلى أبعد حد ، وإن كان فيرجا قد صادف نجاحاً مطرداً في كتابات دراميه بإعداده المسرحي لكثير من قصصه ، وكان فيرجا الذي ظل أعزب طوال حياته وإن كان قد اشتهر بعلاقاته النسائية والغرامية العديدة ، كان قد عاش من حالة انقباض نفسي ، وهو ما فسره بعض النقاد بأنه ناتج عن فشله في إنجاز مشروعه الروائي الكبير ، وقد قضى فيرجا سنواته العشرين الأخيرة من حياته في عزلة منزلية ، ويعتقد الكاتب الوحيد الذي كتب سيرته حياته وهو (الفريدو ألكساندر) أن كتابته كان انتكاسياً في أعقاب المشاكل التي سببتها له قضية (كافاليريا روستيكانا) ، وكذلك فشله في تحقيق مشروعه الروائي الذي لم يكتمل ، ولقد عاش فيرجا من اضطراب حزين ، هو نوع من الاكتئاب المحسوس القديم ، وربما كان في سنوات حياته المبكرة قد عانى نوبة أو نوبتين من نوبات

الموس الحاديه ، كما يقول الناقد (مارتن سيمور سميث) ، وكان لهذا بصقة عامة تأثيره في اضطراباتهِ للتصاعدة وميله العنيف إلى الكتابة ، وإلى حياة تصف بالغمارة ، وقد بدأت تلك الأطوار الموسية تتلاشى كما هو شائع في مثل تلك الحالات مع تقدمه في العمر ، ولم يتبق في شيوخه من هذه الأعراض سوى أنه كان يعكس على من يلقاه لوناً من انقباض النفس كما يقول (سميث) .

وفي عام ١٩١٩ نشر الناقد الإيطالي (لويجي روسو) كتابه عن (فيرجا) الذي أصبح الآن مرجعاً مهماً للحياة وأعمال جيوفاني وهو الكتاب الذي وضع فيرجا في مكانه الذي يستحقه في الحركة الأدبية في إيطاليا وفي العام التالي ١٩٢٠ ، عين فيرجا في منصب سناتور مدى الحياة في مملكة إيطاليا ، وفي نفس العام تم الاحتفال الشهي ببلوغه سن الثمانين وتوفي ٢٧ يناير ١٩٢٢ م بعد إصابته بالجلطة الدماغية .

فلذا تناولنا أعماله الروائية الهامة التي تأكدت مكانتها في تاريخ الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر والتي ترجمت إلى اللغات العالمية ترجمات عديدة لعل من أهمها ترجمة الروائي البريطاني د. هـ. لورنس ، وبناء أكثر من صيغة أوبرالية مسرحية على قصصه القصيرة التي قام هو نفسه بإعدادها درامياً ونشرها كمسرحيات أن من أهمها رواية الرائعة (الحقد) أو (المنزل بجوار شجرة البسمله) ، حيث يشير هذا العنوان إلى المنزل الذي يمتلكه بطل الرواية وأولاده بجوار تلك الشجرة الممروقة التي تعلق عليها الأسرة التوسكانية تقليدياً اسم (شجرة الحقد أو اليغضام) والتي ارتبطت بها الأسرة في هذه الرواية تبعاً لهذا المفهوم ، فهذا المنزل في الرواية يرمز بالنسبة لأنطونيو المحبوس إلى وحدة الأسرة ، وأيضاً إلى المصادات والأساليب القديمة في الحياة ، والحدث الذي تلور حوله الرواية يقع في مدينة الصيكاين (أتشي تريستا) في جزيرة صقلية ، وفي فترة شهدت تغيرات اجتماعية كثيرة ، وكانت مهنة الصيد بصفتها خاصة في حالة أحسنة في الإنسيار ، بينما كانت الضرائب تصاعد ، وكانت قد بُنيت السفن البخارية ، وأنشئت السكك الحديدية ، ووفق ذلك كله كانت أساليب حياة الناس تتغير بتأثير هذه الأحوال الجديدة .

وأنطونيو المحبوس بطل الرواية رجل طيب حكي ، حريص مادياً ، مشغول كإب وملتزم بالمبادئ القديمة ، وصارم في ملاحظته فيما يتعلق باللبس القديم ، وهو معاد على التعبير عن نفسه تعبيراً لا يفتر إلى الإحساس السليم والحكمة الفطرية ، وذلك باستخدامه للأقوال المأثورة والأمثال ، وله ابن هو (باستيانازو) له من زوجته (ماروزا) خمسة أطفال هم أنطونيو الصغير ولوكا ومينا وأليس وليا .

ورواية (الحقد) تزدهم بالأحداث والوقائع إزدحاماً يجعل القارئ يكاد يعرف تقريباً كل قاطن في مدينة الصيد الصغيرة (أتشي تريستا) والشخص التي تؤدي في الرواية أدواراً جانبية على هامش الحدث الرئيسي لا يمكن أن يفهمه القارئ أو يتفهم الناقد شخصاً صغيراً ، ذلك أن هم من خلال التنكيك الفريد الذي اتبع في بناء هذه الرواية وظيفة (الكورس) بالمعنى الإغريقي ، وذلك عن طريق مبادرات تتخذ طابع التنمية أو الإثبات وتقديم أوصاف للأشخاص من شخص وأبطال الرواية ، ومن خلال إيذاء الملاحظات السياسية التي لا يمكن أن يقدمها أبطال الرواية الأساسيون بالطبع ، وغير ذلك من الأفكار والمعلومات التي يبدلون بها ، فيقدمون بذلك كله جانباً مهماً كبيراً من السرد الروائي . لكن الحدث الرئيسي يبقى متعلقاً بأسرة ماسترو أنطونيو ، وفيهم قارئ الرواية أن كل أسأل وأحلام وطموحات هذا الرجل المحبوس المستقيم تتركز كلها في قاره الذي أطلق عليه اسم (بروفينزا) أي (العناية الإلهية) ، كما تدور أسلمه أيضاً حول منزله القائم إلى (جوار شجرة البسمله أو الحقد) ، وتتركز أيضاً في أحفاده .

لكن الكارثة بعد الكارثة تهرق كاهل هذه الأسرة ، ولا يستطيع أنطونيو المحبوس أن يجمع ربحاً مادياً كافياً من صيد السمك وحده ، لهذا يقرر المضاربة في تجارة الترمس (وهي بلور ذلك النبات الشائع النمو في صقلية ، وكانت هذه البلور تستخدم كغذاء شتوي للحيوونات ، كما كان يعتمد عليها الفقراء على غذائهم) وكان على أنطونيو المحبوس لهذا أن يفتقر من ماله يبدأ به تجارته من العم (كروتشيفيسو) المعروف باسم

(الجرس الأصم)، وفي تلك الأثناء كانت (بروفيندزا) مركب أنطونيو المعجوز قد تحطمت في العاصفة، وغرق ابنه الأكبر (باستيانازو)، وخسر حفيده أنطونيو الصغير من الحادث بجراح بالغة الخطورة، وفي تلك الأثناء قتل (لوكا) حفيده الآخر في منسقة (ليسا) في الحرب الإيطالية النمسية، وهي حرب لم يستطع أبداً أن يفهمها ولا كان يسمي أمها، أما ما يتعلق ببقية أحفاده، يرى القارئ بينما تقدم أحداث الرواية أن زواج (مينيا) قد فشل، وتتحرف (ليا) ويجرفها نوار الرخيلة وتهجر المنزل، (اليسى) فقط الذي يبقى وسط هذا الإحباط كله عاطلاً وغيصلاً وأحياً، ويعتاد (أنطونيو الصغير) الشراب وذلك خلال فترة أدائه لحملته العسكرية، وأخيراً يسجن لأنه قام بظعن ضابط الجمرك الذي يقبض عليه عند قيامه بعمليات التهريب، ويغادر المنزل هو أيضاً.

وفي تلك الأثناء يُلجأ على أنطونيو المعجوز إحساسه العميق بالأمانة، وفهمه العميق لمعنى الشرف والاستقامة أن يرد دينه للعم (كروتشفيش) كاملاً، ولا يمتي هذا سوى شيء واحد هو ضرورة بيع المنزل الذي إلى جوار شجرة البشلة، وهذا يرى أعز أحلامه وهي تتحطم، أما القاروب (بروفيندزا) الذي كان قد تم تجليده فيغرق ويتحطم مرة أخرى، ويصعب (ماسترو أنطونيو) في هذا الحادث بخبطة شديدة، وينقل إلى المستشفى ويواجه الموت دون أن يصبر في لحظاته الأخيرة سرارة الحشراب التام؛ لأن ابنه العاقل (أليس) يجبره في تلك المحطات بأن المنزل الذي بجوار شجرة البشلة قد تم استرداده، وعادة تنوارة إلى حوزة الأسرة.

وتتفق هذه الرواية في نواحي عديدة على الرواية التالية لها في حماسية، وهي رواية (ماسترو دون جيزولدو) التي تمتد في حد ذاتها رائعة مهمة من روائع الأدب الإيطالي، والتي كان لها بدورها تأثيرها العميق في مسار الرواية الإيطالية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وخاصة في تلك الفترة التي بدأت منذ بداية الحقبة الفاشية، وهي الحقبة التي كانت فيها الرواية الإيطالية وكأنها تستعيد انحصاراً مركزها وتؤكد وجودها. وما يثير السخرية أنه لم تصدر حتى الآن طبعة واحدة كاملة

على نحو لائق لهذه الرواية، وكان غخطوط رواية (ماسترو دون جيزولدو) هذه قد سرق من ابن أخ فيرجا، وكان اللص الذي سرق المخطوط هو وزير فاشي أراد بسرقة غخطوط الرواية أن يتيح لصديقه وهي امرأة تدعى (ليتا بيروني) أن تقدم دراستها الأدبية السخيفة عن هذه الرواية بالاشتراك مع أختها، فقام هذين بتشويه العمل، وهو ما ألقى بقلالة كثيفة من الإختلاط وسوء الفهم على كتابات فيرجا، وظل الحال هكذا إلى أن نشر الناقد (لويجي روسي) كتابه عن فيرجا قبل وفاة الأخير بثلاث سنوات، فأصبح فيرجا مفهوماً لجمهور قرائه ولأن قاموا بعرض رواياته أخيراً، والغريب أن تلك الكتابة الفاشية وشقيقتها اللتين قاما بتشويه صورة فيرجا الأدبية طوال تلك الفترة لم يجدا بعد انتهاء الحرب من مجاسبتها على ما فعلا.

وعلى أية حال فلم يُقدّر انجاز فيرجا الروائي والقصصى والدراسي المائل تقديراً يمي أبعاد عظيمة وتقديره، في حياته، سوى القليل ومنهم بصفة خاصة مواطنه الكاتب المفضل (لويجي كابوانا)، والكاتب المسرحي الإيطالي (لويجي بيراند بللي) وقد امتنع (كابوانا) أسلوب فيرجا (الفيريسي) الذي يمثل الشكل الإيطالي من المنحجب الطبعي، ويؤكد الإنصياع بالرأى العام الإنصياع كما فعلت الرواية الطبيعية في فرنسا لكن على نحو خاص يحس روح جنوب إيطاليا، ويعني هذا أنها ركزت على ما هو حسي، وعصى الجانب الآخر (للتجمل)، وركزت على كل ما هو بدائي، وركزت على أحوال الفقر، وثمة ترجمة هذه الرؤية (الفيريسي) تشعبت بالإضافة إلى ما سبق بجو من الخيال الرومانسي الزائد مع إضافات أخرى صنعت جميعها معاً خلطة للبرجوازية الواهية المشاعر في إطار تلك الرؤية، وتتبدى هذه الصيغة أو الخلطة (الفيريسي) المقلقة بالرومانسية في أوبرات (بوتشفيش) لكنها تتبدى في الحقيقة أوضح ما تكون في أوبرا (بيتروماكان) المأخوذة عن (كافاليريا روستيكانا) أو الشهامة الريفية، وهي قصة جيوفاني فيرجا التي أعدها بنفسه (إعداداً درامياً لأوبرا ماسكان) وأعدّها بنفسه أيضاً لأوبرا (مونوليوني)، كما كتبها ونشرها في صيغة درامية مركزه في تسع مشاهد من حياة الريف.

ولقد توسع النقاد؛ كما تناولت الدراسات كتابه فيرجا وحزنه وانقباضه، وحلّلت أو حاولت تحليل أسباب ذلك وبواعثه، وأوضحت آراء كثيرة أيضاً صحة تأثره بنظريات (زولا)، وكان مواطنه (كابوانا) قد دلفت إليه انتباهه. إلا أن فيرجا الروائي الفنان لم يؤد به به ذلك إلى الاعتقاد بأن فن الرواية من الممكن أن يكون جيهاً آخر من وجوه العلم كما زعم (زولا)، كما أن هناك جانباً آخر لطبيعة فيرجا هو إحساسه المأساوي الذي يتبدى صراحة في أعماله كلها، واعتقاده الراسخ بأن البشر وأقنوع على نحو محتم وفاجع في أشكال متساعة متولدة لا حصر لها من أشكال المعنى والمأساوي، وأن المأساة هي واقعهم ومعاشهم وألمهم ومن هنا أيضاً ينبع إكتائهم وليس فقط خروجه على ضياع أتمناه وحقوقه الأدبية في إعداد كافاليريا روستيكانا، التي أفق عشرين عاماً من عمره لإثباتها عن طريق المحاكم ضد الانتهازين ماسكان؛ ومونوليوني.

ويبدو هذا واضحاً في الشكل الذي طالعنا به قراءتنا لأحداث التاريخ، ولصور الوجود البشري الأخرى، لكن فيرجا رغم إيمانه الغالب بهذا المنحصر المأساوي المحموم في حياة البشر، كان يهتلك جساً فطرياً، حسيّاً، واضحاً، وكأنه يتمتع بحس جشاش لطبيعة يشمل البشر الذين هم جزء منها.

لقد تحدثت إيطاليا، وأصبحت دولة منذ عهد قريب، وإلى ذلك العهد كانت الرؤية المحلية في الرواية الإيطالية ما تزال هي الغالبة، وكان هذا هو السبب الأساس الذي تسبب في ضعف الرواية في القرن التاسع عشر في إيطاليا، ما تقضي ما حدث للرواية في فرنسا، وفي بريطانيا، وفي روسيا وفي ألمانيا في تلك الفترة. لكن فيرجا كان بارزاً رغم ذلك في قدرته الفنية على إمتاع قرائه عندما حاول هذا المتحدث وهذه المحلية إلى انتصار من أعظم انتصارات فن الرواية في القرن التاسع عشر، ذلك أن رواية (الحقد) ربما تعد على أحد المستويات رؤية إقليمية تقع أحداثها في أحد موانئ صقلية، إلا أنها استطاعت في وضوح من خلال تضميناتها وطريقة بنائها الفني أن تكون تعليقاً فنياً شاملاً على الحياة في أي مكان.

وعن فكرته عن مشروعه الروائي (الجمهورون) بشكل عام كتب (فيرجا) يقول :

«هذه الرواية هي دراسة أساسية وموضوعية لأنواع الطموحات الأساسية للحياة الكريمة ربما ترجع أصولها إلى أكثر الطبقات تواضعاً ، وربما تتطور منطقاً ، ومتصاعدة من هذه الطبقات التواضعية ، إنها دراسة للاضطرابات وقد تم تجميعها في أسرة واحدة ، أسرة كانت قد عاشت حتى جاءت كل تلك الاضطرابات ، حياة سميعة نسبياً» .

وكان الأسلوب الذي تصوّره في كتابة هذه الرواية ذات الحلفات المتصاعدة إحداهما من الأخرى ، هو أسلوب يفرد بطقه من طبقات الصوت تتناغم مع كل رواية من هذه الروايات التي يتناولها كل صوت من هذه الأصوات وكل أسلوب من هذه الأساليب .

وفي رواية (الحقد) كان الأسلوب الذي عمد إليه فيرجا هو عطف تلك النغمة التي تضمنها المادة أو (التيمة) التي يقوم عليها بناء الرواية ، ويمكن أن أن يكون في الوقت نفسه هو عطف تلك النغمة المقابلة ، أي يكون عزلين لنغمة واحدة وتقيضها في وقت معاً (البونيت والكاسنتر بونيت) ، ويكون التنكيك أو الصنعة عندئذ في القدرة على تجسيد هذا التواجد المزدوج فنياً ، وضبط

- التفاعل وتوزيع التأثيرات والإيحاءات ونسج تفاعلاتها جميعاً في ميكانيزم متنسق تلقائي ،
- وقد نجح فيرجا في إنجاز رؤيته الصعبة هذه بإبداع عملاقاً لا يتفصل فيه الشكل عن المضمون .

من هنا يمكننا أن نفهم لماذا لم نجد أعماله في مرحلته التواضعية كل هذا التضييق سوى الغلال من الذين يمكنهم حقاً تقدير هذا الإنجاز .

والسبب هو أن الجمهور في تلك الفترة كان قد تهرأ على قراءة الروايات المحلية الخالصة أو روايات العشق المثارة بالأدب الفرنسي ، من قبيل تلك الروايات التي أنتجها فيرجا نفسها في مرحلته الرومانسية المبكرة ، وهذه النقطة بالذات هي تبع إبداع فيرجا وتجميعه ، فقد انطلق من التقاليد أو من التراث ، وفعل ذلك معتمداً

على نفسه فأبدع لغة جديدة أثبتت من رصيدها القديم بإضافة الروح أو النغمة الجديده ، وربما كان الكاتب البولندي (فلاذ سلاف رايماونت) (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذي اشتهر بروايته (الفلاحون) التي كتبها بين عامي ١٩٠٤ - ١٩٠٩ ، والحائز على جائزة نوبل عام ١٩٢٤ ، وأيضاً الكاتب الإيطالي (سيزار باقسي) هما وحدهما اللذين اقتربا من مُضَارَعَتِهِ في هذا المقام ، ولا شك أن تأثير (فيرجا) على الكاتب المسرحي الإيطالي (لويجي بيراند يللو) كان تأثيراً حاسماً وفاعلاً من حيث أنه نقل إليه سر إضافة النغمة أو الروح الجديده إلى راحته وإيقاع القديم ، وعلى نفس النحو كان تأثيره على الروائي (الصفلي فيليري كوفي روبرتو) الذي عاش بين عامي (١٨٦٦ - ١٩٢٧) .

ولقد كان بمقدور فيرجا أن يتبنى أسلوب الروائي العملاق الإيطالي الآخر (أليساندرو مازوني) في روايته (المضطربة) ، إلا أنه لو فعل ذلك لجاءت معالجته لموضوعه البسيط ، خالية من الحياة ، ولعله كان يكتفه لتطويق الحبيبة أو يفسس بفسح تلميحات علية صغيرة ، واقتباسات من تراث الحكم والأقوال الصغلية ، فير أن هذه الحيل كانت تستجمل الرواية أكثر تجميعاً للقولاب ، وأكثر مساندة للصنعة الأدبية التي تستند إمكانيات الشاع ، وليس الإبداع الذي كان يطمح إلى إنجازه مهما كانت بساطة الموضوع ، بل بسبب من بساطة الموضوع نفسها ، ولقد كان فيرجا يهي غاية الوعي حدود تلك الواقعية التي اتخذت طابع التقاليد وأنجزت بهذا فنا أصيلاً جديداً كل الجدة . إن اللغة الأدبية النموذجية ، وخاصة عندما تتحول بالصنعة المحلية كانت قاصرة عن تصوير الحقائق البدائية الفظة ، والواقع الوحشي في صغلية ، وكان باستطاعة فيرجا كذلك أن يكتب روايته باللهجة الصغلية ، لكن كان سيوقع عندئذ سؤال آخر ، هو لمن يكتب فيرجا ؟ ومن هم قراءه ؟ والإجابة على أحسن الفروض ستكون كما يلي : إنه يكتب لمجموعة من البروجوازية الصغلية التي يفهم أفراسها تلك اللهجة المحلية لكنهم من أبناء الجزيرة ، ولن يقرأها غير هؤلاء سوى الغلال . لهذا اختار (فيرجا) الطريق الذي اختاره (رايماونت) مع لغته (البولندية) في روايته (الفلاحون) ، فاخترع مثله لغة

يفهمها شخص يتقن اللغة الإيطالية ويتحلى بالإخلاص لروح وجوهر اللهجة الصغلية ، بهذا أصبحت اللغة في الرواية عجازاً ، واستخلصت كرمز وكداة فنية من أدوات الصنعة في كتابة هذه الرواية ، وهي لغة نادرًا ما تصلح للترجمة ، كما يتضح من النص الذي قام بترجمته الروائي الانجليزي د. هـ. لورنس رواية فيرجا (ماسترو دون جيزولدي) ولجموعتي قصصه (قصص ريفيه) و (قصص من صغلية) إلا أن عبقريه فيرجا وطاقاته التخيلية أثبتت له أن يبدع نصاً يسمو إلى أعلى مستوى يتخيل أحد أن بالإمكان إنجازها بأكمله في اللهجة الصغلية نفسها ، وهذا ما نتحدث عنه د. هـ. لورنس كثيراً . لقد أحب فيرجا مادته وتوجد معها وهذا أمكنه أن يجعل منها لغة قادرة على الوصول إلى كل إنسان .

لقد ترجم فيرجا كما يقول الناقد ومارتن سيمور - سميث ، وأعاد صياغة جوهريه الصقليين البسطاء وقدم هذا الجوهر إلى قارئه تحت أثر أدب يوحى بتماطفه معهم ، وبهذا أصبح جوهري حياتهم واضحاً وحده لكل قراء الرواية الذين يتمتعون بالحساسية ، وبند فيرجا تكتيك الروي العليم بكل شيء ، وبهذا تخلص من سفاهات إصدار الأحكام والتعليمات سواء وردت في ثنايا العمل الأدبي مباشرة أو جاءت ضمنية ، فلقد أدرك مبكراً أن الوقت قد انتهى بالنسبة لهذا الأسلوب في الكتابة الروائية ، كما أدرك بضميره الخفي ككاتب مبدع أن النظام القديم للأشياء كان ينهار ويهدم ويتحول إلى شظايا ، وأصبحت القيم التي عاش الناس في ظلها فجأة محل تساؤل ؟ لقد حاول في روايته أن يعرض حياة الناس كما هي لأنه قبل التساؤل عن القيم التي يعيش في ظلها شعب ما ، لا بد أن يتم أولاً كشف حقيقة هذه القيم ، وبهذا يعد فيرجا محدثاً ، فهو لا يتساءل في روايته بل يكشف حقائق .

إن رواية (الحقد) هي واحدة من أهم الروايات في الأدب العالي وهو ما يجب الإشارة إليه خاصة لأنها قد أتيحت وكتبت لمجتمع صغير محدود ، وأيضاً لكامل بناتها الفني ، ولأنها بالإضافة إلى عرضها للهمزات التي عاش منها الرجال والنساء ، فهي تعرض أيضاً لشجاعتهم وصبرهم ، وصلاتهم ، وشرفهم وقدرتهم على مواصلة

البقاء ، والرواية أيضاً يغمرها الإحساس بجمال الطبيعة ، لكن هذا الإحساس لا يتم توصيله إلى القارئ عن طريق الوصف ، بل ينتقل هذا الإحساس إلى القارئ بطريقة موصولة بشرتك غير متتابع ، تتحرك أجزاؤه التي تبدو وكأنها مفصلات تربطها ببعضها البعض فينبدي الأجزاء أو الفصل مشوقاً إلى رؤية الكل والإحساس به إحساساً حاداً . كما يتم توظيف هذه الطريقة في نقل الأحاسيس الكيكة للشعب البسيط الذي يلا الرواية والذي لا يتوقع أحد بالطبع أن يقوم أي من أفرادها بنقل جمال الطبيعة التي يمسها أي القارئ ، وفيرجا مع ذلك ليس مثشاً في روايته عن (الحقد) كما قد يستنتج من لم يقرأها ، ذلك لأن الأسرة تنصرف في النهاية ، وإن تكن قد تهملت وهي تشرف على هذا الانتصار ، فهي تستعيد ممتلكاتها ، وتذاع عن التضامن ، كما يسرد القارئ أن الشخص هو بمعنى ما (غير مفهولين) ثمة تحكم ما يتخفى خلف تسمية الرواية ، لأنه ليس هناك حقد ولا يفضاه بين أفراد الأسرة ، ولهذا فالأسرة عزم إسمها نفسه ، يرمز أفرادها بقوام وطاقتهم الطبيعية تلك التسمية التي تهيئهم عن اسم والتهمة التي تجاور منزلهم ، كما يميزونها بالأسلوب الذي يتقبلون به ما هم عليه في صراحة لا يشيها إبداعه .

أما إذا ألقينا نظرة على قصص فيرجا القصيرة من خلال مجموعته (قصص ريفية) و (قصص من صقلية) اللتين أصدرهما عام ١٨٨٣ فنجد أنهما تتفان من حيث تاريخ صدورهما ومن حيث التطور في الأفكار والمعالجة بين روايته (الحقد) و (ماسترودون جيزروندو) ، وتتمسك قصص هاتين المجموعتين التقدم من الصورة المحددة للحياة في المجتمع الصقل ، وهي التي تمثل (عالم الصيادين) في المجموعة الأولى إلى الرؤية الأكثر إرساء لجوانب الحياة الأخرى في المجتمع الصقل في المجموعة الثانية ، حيث لم يعد الموضوع هو (الحب) كما كان في قصص مجموعته السابقة قبل هاتين المجموعتين وهي بعنوان (الحياة في الريف) رفينا داي كاسي ، لكن أصبح الموضوع الأساسي في هاتين المجموعتين هو يؤس الشخصيات السليدين يقف المصير في مواجهتهم جاداً ، فظاً ، بينما يظل الكاتب

بعيداً ، لكنه يحزن ، موحياً بالنغمة الوقتية للمرح ، منهكاً في خفة ، وأغلب قصص هاتين المجموعتين مستمدة من واقع الحياة اليومية ، لكن للموضوع السائد ، الذي يصبح هو موضوع الرواية التالية هو الفقر والرغبة الطاغية في الاستحواذ على التمتع من أي نوع إبتداء من مجرد الحيز اليومي إلى المساحات الشاسعة من الأرض . الموضوع يصبح في (القصص الريفية) مأساوياً ، حيث يتعلق كل شيء بالأرض ذاتها ، ففي قصة من (قصص من صقلية) وهي بعنوان (الأسلاك) وهي قصة يمكن أن تعد رمزاً للمجموعة كلها ، نجد الفلاح المحدث الثراء (ما تزارو) قد أصبح عبداً لأملائه التي كرمها وضحي بحياته في سبيلها في حاص متطرف سخيف لهذا يبدو الموت الذي يأتي إلى كل الناس حدثاً ظالماً عندما يعيش هو أرضية من مشاهد طبيعية كثية لا تتغير ، تنزلق فوقها شخصوس فيرجا ، وقد انجرفت على نحو مأساوي صاعدة أو هابطة درجات السلم الاجتماعي ، فشحسية مثل شخصية (دون بيدرو) مثلاً ، وهو مالك يفقد ممتلكاته فجأة ، وتسقط ابتسه ضحية لصبي اصطيبل فاسد ، على حين يصبح (ماسارو) وهو فلاح متقشف زاهد ، مالِكاً لأرض تمتد إلى أقصى ما تستطيع عينه أن تتطلعا نحو الأفق ، إن كل قصة من قصص هاتين المجموعتين هي صرخة ألم ، وبأس غضب ضد ظروف وحشية ، كما يقول الناقد أندرو ويلكن Andrew Wilkin .

وتبدي لنا أهمية هذه القصص عندما يضي كاتب روايتي وشاعر انجليزي كبير هو بنديف هيربرت لورنس بوقته ، عندما بلغ إعجابه بهذه القصص وإدراكه لقيمتها حدا يجعله يقوم بترجمة هذه القصص الريفية ، بل وترجمة الرواية الطويلة (ماسترودون جيزروندو) إلى الإنجليزية ، وكان لورنس قد قضى سنوات عديدة من حياته في أنحاء إيطاليا ، ومن كتب رحلاته كتابه (الشرق في إيطاليا) و (البحر وسردينيا) اللذان يشهدان باهتمامه بإيطاليا وما حولها من جزر ، وقد أقام في جزيرة صقلية فترة امتدت من أواخر عام ١٩٢٠ إلى بداية عام ١٩٢١ وعاد إليها لمدة أطول في سبتمبر عام ١٩٢١ ، وكانت هذه هي الفترة التي

اكتشف فيها (فيرجا) ومن رسائل (لورنس) نعلم أنه قد قرأ بعض كتابات (فيرجا) في وقت سابق على هذا التاريخ يرجع إلى ديسمبر عام ١٩١٦ ، وأخذ اسم (فيرجا) يتردد في رسائل لورنس إبتداء من خريف عام ١٩١٦ ، وقد كانت ترجمة لورنس لأعمال فيرجا هي جهده الوحيد في مجال الترجمة الأدبية وهي جهداً تُعدّ تقديراً بالغاً من روايتي وشاعر في مستوى لورنس ضاق وقته بالإبداع الروائي والشعري والشاعرات والدراسات وكتب الرحلات ، ولم تكده حيايته القصيرة تنسج لإنجازاته المائل وطموحه الإبداعي .

كبت لورنس عن (جيوفاني فيرجا) في إحدى رسائله إلى [إدوارد جارنيت] يقول وإن جيوفاني فيرجا ، هو كاتب جيد الكتابة بصورة غير عادية ، فهو فلاح ، لكنه كاتب حديث رغم ذلك ، وأسلوبه أسلوب مؤثري ، إنشا في حاجة إلى ترجمته ، في حاجة إلى من يمكنه من المترجم أن يتناول أعماله في لهجتها المحلية ، ويقدم لنا ترجمة تحفظ بروحها ، وسوف تكون ترجمته صعبة صعبة خفيفة ، وهذا هو ما يفرق بترجمته ، على الرغم من أن ذلك سيكون إضاعة للوقت ، وربما أقوم بهذه الترجمة قط ، على الرغم من أنني لم أعمل فاني أشك في أن أحد غيري سوف يقوم بهذه الترجمة ، أو على الأقل يقدم ترجمة جيدة لأعمال هذا الكاتب ...

بعد هذه الرسالة مباشرة بدأ لورنس في ترجمة رواية (ماسترودون جيزروندو) وانتهى من ترجمتها في ربيع عام ١٩٢٢ ، ولطريق رحلته إلى استراليا مع زوجته ترجم لفيرجا (قصص قصيرة من صقلية) وقد نشرت هذه الترجمة في نيويورك وفي أوكسفورد عام ١٩٢٥ .

ويتمتاز فيرجا فوق هذا الامتياز الذي أكدته شهادة د. هـ . لورنس ، بأنه كاتب لم يسع إلى الانتشار في حياته ، كما لم تسع أعماله إلى الاستمالة الشعبية ، وظل طوال حياته متباعداً عن كل أشكال الشهرة ؛ فخوراً بمنزلته ، على العكس تماماً من (جابريل بانتزين) الروائي الإيطالي للعاصر له ، ويعتبر النقاد جيوفاني فيرجا أفضل روايتي أنجبته إيطاليا بعد (أليساندرو مازوني) .



فأنحنى
أفوت في نفسى
أنا الخليفة المنقرض المنقرض
○ ماذا يبقى لي من صوت
لو أنزلت العادة
في نزل طقس
ماذا يبقى لي من شجرى الغامض
إن قومت على أغشية العالم
بذراعى
وماذا يبقى لي من لون البحر
إذا فركت السفن
فأعول فوق صدور قباطنة
أجراء
وماذا يبقى لي من شعر امرأت
الأبيض
لأنها الهاوية
اكتفت بأن ترى ملاهى
يعكسها ترجرج المياه
○ واكتفت بأن تشب فوق رسفها
لتشهد الأرض محاطة بنفسها
وأن ترجها
خشية أن تخفى يداً بيضاء
في خلالة بيضاء
في دم أبيض
○ في شارعين من شوارع الملوك
كان سيد يستنه الحوى
طفلة تغط فوق فخذ أمها
وراية تجري وراء البحر
خلفها إذعيت أنى المدعو
أنى سرق من فراشة السمادة
القرطين
والخاتم
والخلخال
علها تخف

أوراق أبي عبد الله

عبد المنعم رمضان

○ أمشى على أسوار غرناطة
استبج لغة المولدين
أنزل الأيام في مكانها الخاطى
أقتنى من التاريخ
وردة تنمو على حصنين
أترك الحصان وحده
أمام غايه من الرياح
لا أكاذ أبصر الأرض مخوطى
حتى أشد خطمها
أرفسها
تلهت تحت غيمى



نستطيع أن نطفو
نغادر الاعشاش في خيالنا
تبيض في بيوتها الأخرى
وأنتي سأسلب الوحشة من فراشها
أدعكها على الرصيف
كانت خططون تشحب فوق
الأرض
والنساء يتفلتن في الملابس
القضاضة
التي تشف عن خوفهن
واتساعهن

كنت حاملاً إرثي
وكان لي قطرة من الهواء
فوقها أعبّر نحو الروح
ألبس المكان هيئة استقامتي
○ في عهد الأمويين
استلقت مدنُ جنب البحر
ونامت
واستشقت الأرض عيراً من حنا
كان الوقت هو المملوك الأول
يجمع أوقات الفقراء
يكونها في الظل

ويأكل من قعر الصحراء
رقيقاً أبيض
مكتنلاً
وعفياً

والأعراب لحامهم خلطت بيرة
الوبر

وبين الأندلس والحافية
وكنت أحب كمن خافت قدما
وأعدو

○ أيام بني العباس
زبيدة والمأمون وعمورية
واستفاد الشيعة للوحي المحفوظ
ارتجت الأرض

فرق لها الأغصاء السريون

وبعض الجوقة
وانتفخت سيقان البحر
فمال على جنبه
توتاً

لم يكن المصيان ليسمح
أن أنعم في أحزاني
كانت شفى العليا
تلسع شفى الأخرى
وتفارقها
إذا الماء

وحشد من فرق الأعداء يمر
ويسحب نسل من حنجرو
كيف يكون الموت
إذا استنيتك

يا حارستي
○ لم يترك الحواريون
ظلمهم

على جدار الغرفة
السقا في الغرفة
والأوعية الملائمة الآن
بماء الرب

والخضر النسائي
ودبوس من الفضة
يستولي على تويجة الصديق
وكان الرجل الجالس
فوق الشاهد الأريبيك
طويلاً
يملا الغليون بالدخان
كمن يتفخه
وسيد المكان كان الموت
○ صادفت الموت كثيراً
حين أتى يتلصص كالرهبان
ليسرق بعضاً من حاشيتي
وجوارتي
ويترك فوق أريكة عرشي
شعر يديه
ويكمن عند الجسر
الموت جميل إن صادفك
وأنت تحيط ثيابك
تسحب من حنجرة امرأتك
صوت بشاشتها
وجميل إن صادفك وأنت تموت

○ الله خلف المقبرة
تنفيض أعضائي من الفشاوة
الديدان
والأبراص
والرعب الذي يحملوه
أن يستميلني

أتاجي

عصاي

شهوئي

تنزف خلف المقبرة

الله ا

○ إنني أحارب العالم

بالذي أجلوه

من غصوني عزرائيل ◆





إيزيس وازوريس مرحياً في مصر القديمة

عادل العليمي

يقول د. لويس عوض ، عن الجزء الذي لم يكن يمرض امام الجمهور ، وإنما يثله الكهنة في الخفاء (١) وإن هذا ليذكرنا بالمبدأ الاساسي الذي التزمه اليونان واصبروا عليه وهو أن مصرع البطل المأساة ينبغي أن يتم بعيداً عن خشبة المسرح وفي مكان لا تراه العيون) .

إن النظرة هنا للمسرح المصري القديم ، لا يجب أخذها بمعيار أخرى ، وخارجة عنها ، أي أننا لا يجب أن نلوي ما عندنا ليلائم ما عند الآخرين ، لماذا لا انتظر إلى المسرح المصري بمنطقة الحفاس ؟ ، وما يطرحه من شكل محدد يختلف عن غيره في أماكن أخرى ؟ لماذا ونحن نثبت أقدمية مسرحنا نضحه في الميزان اليوناني القديم ، وتكون النتيجة تأكيد هذا الأخير .

اننا نعلم أن (أرسطو) ولد بعد أن مات . جميع عمالقه المسرح اليوناني القديم ، ولقد استطاع (أرسطو) من

ما زال الخلاف قائماً ، حول نشأة الأولى للمسرح في العالم ، هل نشأ في مصر القديمة ؟ أم في بلاد الاغريق ؟

وانقسمت الآراء بين مؤيد ومعارض . محلياً وعالمياً - حول هذه القضية ، التي لم تحسم إلى نتيجة نهائية يتفق حولها المؤيدون أو المعارضون ، ورغم هذا الخلاف لا نجد كتاباً عن تاريخ المسرح ، إلا ويشير إلى أسطورة إيزيس ، وكان هذا اعتراف ضمني بنشأة المسرح في مصر القديمة .

ولا أريد عرض هذه الخلافات ، لا لأنها معروفة لكل من يشتغل بالمسرح ، ولكن لأن هدف هذا التناول ، هو ما كان يحدث في مصر القديمة ، عند الاحتفال بمأساة الإله الملعوب من وقائع درامية ومسرحية في ظل الشعائر والطقوس التي تتعلق بالديانة المصرية القديمة .

دراسة اعمال هؤلاء العمالقة أن يقن المسرح في كتابه الشهير « فن الشعر » ولكن كتاب (أرسطو) هذا ، رغم أنه اهم مرجع في التنظير للمسرح إلا أنه ليس كتاباً مقدساً .

يجب النظر إلى خصوصية المسرح المصري القديم ، هناك اتفاقات أساسية على فن المسرح لكن الواقع الخاص لكل مسرح يحدده المكان ، والزمان والبيئة والثقافة الخ .

ويقول د . ثروت عكاشة (٤) . . وأن وإن لم أخرج من فراق هذا البحث القيم مؤمناً بوجود الدراما المصرية بجميعها كلها التي تتوفر في الدراما ، فحسبى منه تلك الحجاج والأمثلة التي ساقها المؤلف في خلق العالم ، والتي تصلح أن تكون أساساً لغيره من الباحثين ، ولغته علمية إلى نصوص لم تزل مطوية ، علينا الكشف عنها لاستكمال تلك الصورة المنقوصة .)

ما المعايير التي يحكم بها د . ثروت عكاشة على الدراما المصرية ؟ إنها المعايير اليونانية رغم أن الدكتور من أشد المخلصين للمسرح المصري القديم .

ما المعايير التي كتب بها (شكسبير) ؟ هذا بعض ما كتبه إلى يهودن ، فيما سألنا بلمعازرين ، فمثلاً د . عبد الرحمن ياغي وهوليس معارفاً فحسب للمسرح المصري القديم ، بل هو يسخر أساماً من طرح الفضية .

يقول (٣) . . ولعل هناك انزلاقاً في ترجمة الكلمة التي تبدل على (العمل) فنقلت لفظة عقليات عن بلوتارك ، الذي لم يكن ليستعمل المصطلح الفني . . فليس هناك مجال لذلك من حيث الفترة الزمنية ، والذي نقرده أن بلوتارك حين استعمل الكلمة المشتقة من الفعل (دارأو) بمعنى (اعمل) كان يصف ما يجري من اعمال على أيدي الكهنة . . تلك الاعمال التي هي مراسيم دينية فجاه من نقلها عن بلوتارك وانزلت بها من مجرد دلالة الاعمال الى دلالة المصطلح الفني .)

وبغض النظر عن أن الذي شاهد هذه التمثيلات هو هيرودوت وليس بلوتارك وأن الرحالة والمؤرخ اليوناني هيرودوت كان بالإضافة إلى ثقافته الموسوعية (٤) . . كان

قد درس الموسيقى والشعر وكان صديقاً لسوقوكليس .)

وهذا يعني أن هيرودوت يعرف معنى الكلمة ودلالاتها ، فهو ليس مؤرخاً فقط ، بل قرأ هوميروس ، ويعرف عملاقاً مسرحياً هو سوفوكليس ، ولو أراد هيرودوت أن يصف ما رآه بأنه اعمال الكهنة ، وليس دراما مسرحية بعدمها الكهنة لا استطاع دون ريب

أن غياب النظرة العلمية ، والوقوع في الذاتية ، والتعصب ، والحماس ، والانتحياز زاد من تعقيد موضوع المسرح المصري القديم .

لقد عرف المصريون القدماء ، المسرح ، منذ القدم ، من خلال شواهد مختلفة ، اثار رحاله ، نصوص ، معابد ، وكان هذا المسرح في اطار الدين والشعائر والطقوس . ولقد عرفوا أيضاً مسرح الحياة أو مسرح الدنيا من خلال الفرق الجواله التي كانت تعرض في القرى وأمام المعابد .

أن المسرح المصري ، لم يستمر ولا أقول لم يتطور ، لأن القياس هنا يجب أن يكون على المسرح المصري وليس على غيره .

وسوف نتناول الآن الاحتفال السنوي ، الذي كان يقدم في مصر القديمة كل عام لمحاكاة الاسطورة الاشد قدماً ، من خلال فعل القتل والبحث ، من صراع مطلق . بين الخير والشّر ، من خلال المكافأة ايزيس ، وليست المنتظرة (بنيلوب) . ولكن قبل ذلك ، أود أن أشير إلى بعض الملاحظات ، التي تدخل في صميم هذا العرض .

باعتقد كاتب هذه السطور أن عرض دراما ايزيس ، يتدرج وفق مفهومنا للدراما الشعبية ، رغم انها من حيث الشكل دراما رسمية ، فهي وثيقة مكتوبة ، وكان الكهنة هم الذين يقومون بها ، وكان الاحتفال مدون على النقيض من الدراما الشعبية ، فهي متواترة ، غير مدونة ، مخفوظة في الصدور الخ .

إن السبب الأساسي الذي يدعوننا للملك ، هو أن الديانة الاوزيرية كانت ديانة تراثية من الناحية التاريخية ، وشعبية من زوايا انتشارها ، فرغم تعدد الديانات المصرية ، وتعدد الإلهة ، إلا أن كل مصري

يحتفل بقيامة اوزير ، وكان لهذا اسباب متعددة لانتشار هذه العقيدة .

(٥) . . لقد كان اوزيروس إله الشعب والطبقة الكادحة بينما كان (رع) إله الطبقة العليا وهذا هو ما جعل تمثيل قصة اوزيروس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) عبية لدى المصريين حتى ظلوا يتلوها ما يقرب من ثلاثة الاف سنة على التوالي .)

وهناك سبب آخر ، هو أن المصريين . . شعباً وحكومة . . كانوا يثلون هذه . . الاسطورة ، بدافع مقاومة المحتل عن طريق ، اسقاط رموز الاسطورة على المحتل ، ف (ست) في هذه الحالة هو الاحتلال الاجنبي ، واوزير هو الحاكم الشرعي المقتول ، وايزيس في مصر المكافئة ، وخورس هو الشعب المصري في صورة المخلص الفرد المنتقم .

لذا نتخذ أن هذا الاسطورة تقع في مجال الفولكلور ، من زوايا كونها أسطورة ، شعائر وطقوس ومعتقدات ، ودراما شعبية من الناحية المسرحية .

تعددت اسطورة ايزيس واوزيرس ، فليس هناك مصدر للاسطورة ، ورغم تعدد روايات الاسطورة ، والاختلاف في التفاصيل ، إلا أن كل رواية تحافظ على عناصرها الأساسية .

وتتلخص الاسطورة في (٦) . . أن اوزيرس تزوج من اخته ايزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، متفانياً في خدمة شعبه والعمل على تحسين احواله ، يقضي سحابه يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف افضل السبل لزراعة الأرض وزيادة الحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان في انتاج الطعام والشرب والكساء ، فهو السدي علم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحميد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فاجبه الناس حباً اقرب ما يكون إلى العبادة وسموه « الرجل الأخضر » وعلوه مصدر . . الخير . . للجميع ، ولكن ذلك أثار عليه حقد اخيه « ست » فاضمر له شراً ، ودعا إلى وليمة ، واحضر صناديقاً بديع الصنع ، قال انه سيهدي لمن يستطيع التمتع فيه ، وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن

«مت» كان قد خرطه على حجم اخيه، دون ان يفصح عن ذلك، فلما جاء دور اوزوريس تمجد فيه وهندل تسارع ست واعوانه إلى اغلاق الصندوق عليه، والقوا به في اليم.

شكل دائرة ، ومساحتها تعادل فيما ينجيل إلى مساحة البحيرة التي تسمى « البحيرة المستديرة » في ديلوس .

وتوجد في آخر الصالة منصة مرتفعة حول نصف متر تستعمل للتمثيل عددة بثلاثة اعمدة في كل جانب من اليمين والشمال وفي الحلف يوجد عمودان بينهما باب في حائط المعبد يؤدي إلى حجرة صغيرة تسمى «حجرة الاسرار» وعلى الباب توجد ستارة مصنوعة من الالاف النباتية نلف دائريا من اعلى إلى اسفل وتستعمل عندما يدخل الكهنة حجرة الاسرار ويبدأ عرض الجزء السرى من المسرحية وتفتح عندما ينتهى هذا الجزء ويظهر الكهنة على هيكل المعبد باقى احداث المسرحية . وهكذا تم عرض المسرحية في ثلاثة اماكن هي : هيكل المعبد «حجرة الاسرار خارج المعبد» ويستقل العرض بين هذه الاماكن حسب تسلسل الاحداث . كما استعمل القرائة منظر المعبد من الحجارة ليستعمل كديكور ثابت ، لجميع المسرحيات وكان مزينا بغرورش وزخارف لها غلالة ما يقدم من فروع ، وكان يرس على حائط هيكل المعبد الخلفى فوق حجرة الاسرار ، منظر يمثل السماء عبارة عن منظر رمزي لإله الأرض يجعل على يديه إله السماء ، ويخرج من فمه قرص الشمس وعند أرجله يظهر القمر ويبرز منظر السماء عن النهار (الليل) .

كان يحدث في حجرة الاسرار ، فالمرء يعرف لنا أن الكهنة كانوا يقومون في هذا الجزء يبعث الاله اوزيريس ، ولما كان إحياء العظام وهي رميم قادرة لله عز وجل ، وليست صفة أو قدرة للإنسان ، فلقد كان الكهنة يمجّيون هذا الشاهد حفاظاً على هيبتهم وترسيخ الاعتقاد لدى الشعب المصري بقدرتهم وانتسابهم لالهة من خلال بعث الإله اوزيريس ، وكان الكهنة في تلك الفترة يقومون بخداع منظم لقطاعات عرضية من الشعب المصري ، وهذا ثابت تاريخياً .

(١١) . كانت اسرار اوزيريس في أبيدوس تبدأ بحفل عظيم قوامه موكب يمثل انصارات اوزيريس أثناء حكمه لمصر أي قبل غزوه بيلست ، وفي مقدمة الموكب كان الممثلون يحملون الشارات العسكرية التي اختصت إله اوفيس ، الملقب بفاتح السبل ، ورمزه المعروف من دولة الحيوان هو ابن أوى .

وفي وسط الموكب كنت ترى الكهنة يمجّون بزورق اوزيريس المعروف في مصر القديمه باسم نحت كما يخف الناس بالنمش . وفي الزورق نحت كان يرتاح تمثال هو تمثال الاله المنجب اوزيريس . فنحن إذن بازاء فصل من تمثيلية تبدأ بجنائز إله الحبس الذي يجملة إلى مستقره الأخير في نمتشه وهو زورقه ومن حوله جموع المشيعين .

ولكن جناز اوزيريس لا يتقدم في سر ، فكيف كان مطارد في حياته فهو كذلك مطارد في مماته . فقد كان من طقوس هذه المأساة ان تقدم كوكبه من اعداء اوزيريس من الجميع الشيع ، وتداول أن تقطع طريق الإله القاتل إلى قبره ، ويتلاحم المهاجمون ، وهم من رسل ست ، والمدافعون وتسفر الحركة عن اندحار اعداء الإله وبذلك يتقدم الجناز إلى قبره الأخير في هدوء .

وبدخول النمش المنصور ومن حوله موكب المشيعين في المحراب الأكبر لمعبد أبيدوس حيث يكون دفن الإله)

وكان يعاد تمثيل قصة اوزيريس ، بدءاً من خدمة السنبلوق إلى البعث من جديد ، وكان الجزء الخاص بقتل وبعث اوزيريس يتم في حجرة الاسرار بعيداً عن أعين الجمهور ، أما بحث إيزيس عن اوزيريس فكان يحدث في وضوح النهار ،

وأمام الجمهور وكان يحدث هذا على شاطئ النيل ، كما أن المعركة بين حورس وست وأصوانه كانت تؤدي أمام الجمهور عند قناتة ، تدعى قناتة نذيت سحق فيها حورس وأصوانه ست وأصوانه ، وبعد عودة اوزيريس إلى الحياة يدخل عرابيه العظيم بأبيدوس منصور بين القرائل والأهازيج .

ونخلص من هذا ، إلى أن المسرح المصري القديم ، طرح تصوره ومفهومه عن فن المسرح ، ولا يجب النظر إلى المسرح المصري في ضوء معايير أخرى ، بل النظر إليه في ضوء معايير التي طرحها هو وجعلها في أبرز وأشهر أسطورة هي أسطورة اوزيريس .

فنحن نجد أن الضرورة الفنية والدينية هي التي فرضت شكل الموكب كبداية فنية لبداية العرض ، ثم المعركة الحية بين الانتصار والخصوم ، ثم التمثيل حول البصيرة المقدسة ، ثم حجب مصر البطل الذي قد يكون بالإضافة لما أبداه كاتب هذه السطور - إشارة لحال الفرجح الذي كان يسأل ويتأمل أن هذه الأسطورة كانت تمكس - وما تزال - حلم الشعب المصري وانتظاره للمخلص فرداً أو جماعة من أجل مجتمع بلا مظالم وبلا قهر أو استغلال انها بحق أسطورة النيل الخالدة ♦

المراجع

- ١ - رسالة بلوتارح نحوس عن إيزيس واوزيريس / ترجمة د . حسن صبحي بكر / مطابع مؤسسة روز اليوسف / بدون تاريخ .
- ٢ - هيرودوت في مصر / ترجمه وهيب كامل / دار المعارف بمصر / ١٩٤٦ .
- ٣ - د . لويس عوض / المسرح المصري / دار إيزيس للطبع والنشر والتوزيع / ١٩٥٥ .
- ٤ - د . سليم حسن / الأدب المصري القديم / جزء ١ / طبعة أولى / لجنة التأليف والترجمة والنشر / ١٩٤٥ .
- ٥ - أتيين ديوتون / المسرح المصري القديم / ترجمه وتقديم د . ثروت عكاشة دار الكتاب العربي القاهرة / ١٩٦٧ .

- ٦ - د . عبد الرحمن ياضي / في الجهد المسرحية / المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعه أولى / ١٩٨٠ .
- ٧ - عمر الدسوقي / المسرحية / الطبعة الخامسة / دار الفكر العربي / ١٩٧٠ .
- ٨ - هيام أبو الحسن / مجلة فصول / المسرح المصري القديم المجلد الثاني العدد الثالث / يونيو ١٩٨٢ .
- ٩ - الهادي حسن / مجلة المسرح / العصر الفرعوني بداية المسرح / العدد السابع السنة الأولى ديسمبر ١٩٨١ يناير ١٩٨٢ .

الهوامش

- ١ - د . لويس عوض / المسرح المصري القديم / دار إيزيس للطبع والنشر والتوزيع / ص ١٩٥٥ / ٢٠ .
- ٢ - أتيين ديوتون / المسرح المصري القديم / ترجمة وتقديم د . ثروت عكاشة / ص ٤ من المقدمة / دار الكتاب العربي / القاهرة / ١٩٦٧ .
- ٣ - د . عبد الرحمن ياضي / في الجهد المسرحية / ص ٨ ، ٧ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر / طبعه أولى / ١٩٨٠ .
- ٤ - هيرودوت في مصر / ترجمه وهيب كامل / ص ٧ / دار المعارف بمصر / ١٩٤٦ .
- ٥ - عمر الدسوقي / المسرحية / ص ٨٣ .
- ٦ - هيام أبو حسن / المسرح المصري القديم / ص ١٥ ، ١٦ للمجلد الثاني العدد الثالث / ١٩٨٢ .
- ٧ - لحيد من التضاصيل / انظر د . سليم حسن / الأدب المصري القديم / ص من ١٢٧ إلى ١٦١ / ج ١ / الطبعة الأولى / مطبعة التأليف والنشر / ١٩٨٢ .
- ٨ - هيرودوت في مصر / ص ١٣٦ / مرجع سابق .
- ٩ - د . لويس عوض / المسرح المصري القديم / ص ٨ / مرجع سابق .
- ١٠ - الهادي حسن / مجلة المسرح / العصر الفرعوني بداية المسرح / ص ٩٩ ، ١٠٠ ، العدد السابع / السنة الأولى ديسمبر ٨١ يناير ١٩٨٢ .
- ١١ - د . لويس عوض / المسرح المصري / ص ١٨ / مرجع سابق .

في الذكرى المئوية لولادة طه حسين :

حوار مع د. لويس عوض حول كتاب « مستقبل الثقافة في مصر »

عصام عبد الله

■ يجدهنا طه حسين في مذكراته « الأيام » ، السق نشرها في أواسط الخمسينات ، انه حين عاد من فرنسا - وكانت مصر آنذاك تعيش أحداث ثورة ١٩١٩ - كان متأثراً بدرس لامييل دوركييم وكان قد خصصه طوال سنة جامعية عن فيلسوف المجتمع الصناعي (سنان سيمون) . وقد حفظ طه حسين من هذا الدرس أن قيادة المجتمع المعاصر ينبغي أن تقول إلى العلماء الذين عليهم أن يتسلموا هذه القيادة خلفاً للقيادات التقليدية للمجتمع القديم .

ألا ترى أن هناك سوء فهم لدى طه حسين « للخلفية التاريخية الاجتماعية لدعوى القيادة الفكرية هذه ، عند سنان سيمون ، ومحاولة نقل هذه الدعوة لحل مشكلة المجتمع المعاصر آنذاك ؟ ولم ؟

● لم يخطئ حسين في تصويره « إن المدينة الفاضلة ينبغي أن يبنيتها العلماء » . - ومن يرجع إلى تاريخ مصر في عهد محمد علي يجد

د . لويس عوض أحد أركان الثقافة المصرية المعاصرة ، بل هو واحد من أشد المتقين في جذور الثقافة المصرية والوطنية وصولاً إلى تحديد معالم صحيحة لشخصيتها الحضارية ، ولا عجب أن تنطلق رؤاه في قضايا عديدة من رؤى الرائد العظيم طه حسين الذي أشعل كثيراً من الشموع التي لا تزال تضيء حياتنا حتى الآن . ومن أهم القضايا التي فجرها الرائد العظيم تلك التي طرحها في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ذلك المشروع العظيم الذي قدمه طه حسين كروية لواقعة الثقافي والتعليمي بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، واستقلال مصر عن إنجلترا ؛ وحول هذا الكتاب تحديداً أدل د . لويس عوض بدلوه ممتعاً ونافذاً لرؤية طه حسين ، وإن كان الاختلاف والتباين بينهما على أرض واحدة ، أرض الثقافة المصرية الوطنية .



أن أكثر من شاركوا في بناء الدولة الحديثة في مصر ولا سيما من ناحية الصناعة أو نظام الري ، كبناء القناطر الخيرية ، كانوا من اتباع سان سيمون الفرنسيين ، وهذا لم يأت اعتباطاً ولكنه كان بناء على خطة مدروسة . والسان سيموني في اتجاه من الاتجاهات الاشتراكية ، ولا أزعج أن محمد علي كان اشتراكياً ولكنه بنى نظاماً فيه سمات مشتركة مع الفلسفة الاشتراكية ، ومن أهم هذه السمات هي الملكية العامة للوسائل الإنتاج . ففي عصر محمد علي كانت الدولة هي الملك القوي للأراضي الزراعية بعدما سعى بالروك الجديد أو المساحة الجديدة التي طبّقها محمد علي على أراضي مصر في عام ١٨١١ ، ففعل كل أملاك مصر للدولة ، وجعل حق الاستمرار أو الانتفاع للأفراد من الباطن وكان هذا يسمى في الماضي نظام الملكية (حق الرقبة) ، فالملك الذي يملك حق الرقبة هو الدولة والمواطنون لهم حق الانتفاع ، وجعل من الممكن أن يتسلل حق الانتفاع في أبناء الأسرة : الأبن عن الأب والحفيد عن الأبن بشرط أن يقوموا بأواجبات نحو الدولة في شكل دفع ضريبة وإجبات نزع منه هذا الامتياز . وطبيعة الحال هذا ليس تمجيداً للفلسفة الاشتراكية في كل وجه ، هو تمجيد لها في نظرية الملكية العامة ، لكن الفلسفة الاشتراكية أوسع من هذا كله لأنها تتعرض لحق الإنسان في ألا يستغله إنسان آخر الخ . ومن الأشياء التي يجب أن نذكرها في هذا الصدد أن عملية إعادة توزيع الملكية الزراعية أيام محمد علي كانت تشبه ما حدث أيام عبد الناصر ولكن بطريقة ريفية ، لأنه فكك الناصر من حيث حق الانتفاع قسم أراضي مصر المصادرة إلى وحدات تتراوح بين ثلاثة أفدنة - خمسة أفدنة تماماً كما حدث أيام عبد الناصر ، وألحق الوحيد أن محمد علي أعطى حق الانتفاع لم يعط حق الرقبة للمواطنين بينما سلم عبد الناصر الأرض لرواعيلها وللفلاحين وأغلب من تسلموا الأرض كانوا غير مؤهلين لكي يستثمروا على الوجه المأمور ، بل وفيهم من بدأ عمليات التجريف حتى في أيام عبد الناصر نفسه . ولكن هذا لا يمنع أن نظام محمد علي لم يبق عند الملكية العامة للأطيان الزراعية ولكن نجده هذه الملكية العامة في مجال الصناعة أيضاً ، فكانت الدولة هي المزارع

الوحيد في بعض المحاصيل والصانع الوحيد في بعض الصناعات والتاجر الوحيد فيما يخص الاستيراد والتصدير ، وقد أدخل نظام شراء المحاصيل الزراعية بالجملة من الأهالي ، وكان الغرض من هذا النظم تشغيل مصانع كثيرة ، وسرعت بسبب توزيع حق الانتفاع هذا على صغار المواطنين نوع جديدة في المجتمع لأن الفلاح المصري لم يعد يشعر بأنه رقيق عند المالك أو المالك أو الملتزم أو السجين بل كان يقول : أنا فلاح الباشا ، ويقصد محمد علي ، يعني فلاح الدولة . وعلى كل حال فإن مبدأ الملكية العامة كان خطوة من خطوات الاشتراكية ، وكان السلان سيمونين بدأوا تجربتهم في مصر تحت رعاية محمد علي التي منحهم فرصة ذهنية لتطبيق أحلامهم السياسية في بلد ك مصر ، وقد نجحت التجربة إلى حد كبير ، لأن مصر تحولت إلى دولة صناعية وكانت مفتاح السلطة كلها في يد رجال الصناعة من خلال الدولة .

■ هل يعني ذلك أن هناك طبقة وسطى قد تشكلت آنذاك ؟ وإن كان الأمر كذلك .. فلماذا لم تستطع القيام بثورة مماثلة لما حدث في أوروبا القرن الثامن عشر ؟

● الطبقة الوسطى التي تكونت مع
البنان سيمونيين تكونت في ظل التأميم ،
ش. قريب منا نسجم عنه إلى الاتحاد
السوفيتي ، فأعضاء الحزب تحولوا إلى طبقة
منتفعة ومن هنا ثورة جويرايتشوف لانه
استولى على المواقع ولا يريدون أدنى تطوير
في المجتمع السوفيتي حرصا على مصالحهم
الخاصة . أما الثورة الفرنسية فلم يكن
للثورة أي حضور في الملكية العامة ،
بالمعنى أن كل وثائق الثورة الفرنسية كانت
متجهة إلى تقليد الملكية الفردية ، كما أنها
لم تكن ثورة اشتراكية وإنما كانت ثورة
جويرايزة بكل معنى الكلمة ، وحتى
الاشتراكيين القلائل الذين ظهر فيها مثل
« باف » بكا . مع تكتلا شديدا .

■ ولیمسح لی استاذنا بطرح السؤال بصیغة أوضح .. هل كانت فی مصر ، فی أوائل هذا القرن ، طبقة وسطی مؤهلة ، یبحث لم یعد للمفتقین - ومن ینهم طه حسین - إلا أن یمکفوا علی بناء العقل الحدیث للمجتمع المصری ؟

● هناك مشكلة فی كل ما یقال فی هذا الموضوع ، وهی أن الطبقة الّتی انتخا لها طه حسین فی أوائل القرن عندما كان یتحديث عن [دورکیم] و [سان سیمون] كانت « الاسترقاتیة » ، ولیست الاسترقاتیة الصناعیة وإنما ارسترقاتیة الاطیان

مثل ارسترقاتیة عدلی یکن ، محمد محمود ، آل عبد الرزاق ، آل شعراوی وغیرهم . وهؤلاء كانت عقلانیة ینهم من نوع مختلف ، هم كانوا عقلانیین ولیمانهم بالعلم كان عن طریق ایمانهم بالعلم ، وهناك فرق بین الايمان بالعلم والایمان بالعقل ، فمن الممكن أن نحد کثیرین من درائش الحركات البدنیة من العلماء وهم یشتقون عن العقلانیة .

فالعلم لیس مقترنا دائما بالعقلانیة . وفی اعتقادی أن الدعوة الّتی كان یدعو لیهها طه حسین والكلام عن سان سیمون ، كانت جرثومة الخطأ فیها أن لثقل العلیا الاجماعیة الّتی كان یتبعها كانت من الاسترقاتیة الزراعیة ولیست من الاستسقاطیة الصناعیة . فالارسترقاتیة الصناعیة كانت

● فی أبیدی الأجانب ولحسن الحظ أن الارسترقاتیة الزراعیة فی بلادنا كانت الشبیهة بالارسترقاتیة الزراعیة فی فرنسا قبل الثورة الفرنسیة ١٧٨٩ ، وبالتحدید فی عصر التهور ، فكانت تؤم بالعلم وتعمل علی الغیبات وتدعو لی التهور ولکن لیس التغبیر الجذری ، ولکن تسطیل السان سیمونیة کان لابد من تحول البلد من بلد زراعیة لی بلد صناعیة علی طریقة محمد علی أو لی طریقة أخرى ، فایقتصاد مصر کان فی أبیدی الأجانب فی تلك الفترة ، والمصريون كانوا یعیشون علی هامش الحیلة من حیث الصناعیة والاقتصاد والعلم . وأنا شخصیا

● لافهم هذا النوع من الدعوة عند طه حسین إلا أنه مجرد حلم طویاری أو أشیاء یردها لتلمیح نیجب عن أشیاء سمعها . ولذا لم نجد صدی لهذا الكلام إلا بعد تطور طه حسین لی الدیقراطیة بالعلمی الواضح ، ومن هنا كان مشروعه مستحیل التحقیق لأن الطبقة

الّتی یحدث عنها والّتی كانت جمعیة وهی طبقة « الأحرار الدستوریین » وکبار اللالك ، لم یکن لها یای فی العلم ولا اهتمام بالعلم بل كان لها اهتمام بالفکر والأدب ؛ كذلك كانت وسائل انتاجها زراعیة ولیست صناعیة ، ولذا دخل طه حسین فی مازق واکتفی ینهج « دیکارت » وطبقه علی الدراسات الأدبیة والفکریة .

■ یراهن أن مشروعه طه حسین الذی طرحه فی کتابه « مستقبل الثقافة فی مصر » كان مشروعا تربویا أساسا وله هدف مزدوج ، فعل للمستوی العام یرمی لی اقرار تربیة مدینیة حدیثیة من جهة ، ویستهدف من جهة ثانیة خلق نخبة من قادة المجتمع المصری المنشود

● هذه الدعوة لیس بالضرورة سان سیمونیة ، ولکنها جاءت من عصر التهور ومن دعوات الثورة الفرنسیة ، لأن خطب « رومییر » و « دانتون » كانت دائما تدور حول نجاح الثورة فی تولی الدولة تعلمیة المواطنین وتأكيد صفة المواطن بین الفرنسیین ، وبطبیعة الحال هذا لا یمكن فهمه إلا علی أساس أن رجال الذین كانوا تحکمون التعلیم فی القرن الثامن عشر ، فكانت الثورة فی الواقع هی ثورة مدینیة تهدف لی تقلص نسبة الغیبات لی أقل مساحة ممکنة من جهة ، والدیقراطیة من جهة أخرى الّتی یتساوی فیها المواطنون من حیث الحقوق الأساسیة ، وهذه هی الثورة الّتی ینبناها طه حسین فیها بعد .

● ألا یمتد أن فكرة القیادة الفکریة عند سان سیمون كانت تمهیدا یسطرحه طه حسین فی مشاریمه القادمة ؟

● اعتقد أن كلام طه حسین عن سان سیمون فی أوائل القرن العشرين کان یرتبط بأمر آخر ، لأنه فی تلك الفترة كان هناك نوع من الازدهار فی الفکر الاشتراکی ، فكان هناك الحزب الشیوخی المصری قد تأسس حیدبا وكان من أقطابه حسنی المرابی ومحمد عبد الله عنان وسلامة موسی ، کیا كان هناك أكثر من اتجاه نحو تأسیس حزب اشتراکی فی مصر ، وكانوا فی تلك الفترة یستخدمون كلمة « البشقیة » لایقولون الاشتراکیة . ومن هنا فان لجوء طه حسین لی إبراز فكرة الاشتراکیة العلمیة عند سان سیمون کان رافدا من روافد الثقافة المصریة

آنذاك قصد به الرد علی أنصار الاشتراکیات بالعلمی المادی الذی نجده حتی عند برنارد شو . ولز . فانت تستطیع أن تعتبر الکلام عن سان سیمون کان المقصود به ایجاد تیار فی مصر لنوع من الاشتراکیة تكون الصفوة فیها من العلماء ولیس الأساس فیها رجال الاقتصاد ولا القضایا الاقتصادیة هی الاحتمالات الأولى ، وإنما مصر المجتمع هو « العلم » وهو الأساس . وفی الواقع أن ما فعله سان سیمون هو أنه مع كلمة « الفلسفة » الّتی نجدها فی الفکر الانضالونی (الملك - الفیلسوف) أو (الفیلسوف - الملك) ، وقال (العالم - الملك) أو (الملك - العالم) . ویب أن نفهم کلام طه حسین علی أنه کان ردا علی المدارس للمادیة الّتی ظهرت فی مصر فی أوائل القرن العشرين تدعو لی نوع معین من الاشتراکیة .

■ « ما هو مرجع تخلف الشرق هن الغرب » ؟ سؤال رلیسی طرحه المفکرون العرب منذ القرن الماضي ، ولایزال مطروحا ، ... ألا یمتد أن طه حسین قد أرجع هذا التخلف لی طبیعة النظام السیاسی الاستبدادی من جهة ولی الشعب نفسه الذی لم یتنها بعد لی الانتقال من مستوى الریة لی مستوى المواطنة من جهة أخرى ، ومن ثم أراد بکتابه « مستقبل الثقافة فی مصر » أن یحل المشکل السیاسی - سبب التخلف - هن طریق التریة والتعلیم ؟

● أولا فی رأی کرجسل سدری فی (السوسیولوجیا) الاجتماعیة علی الطریقة الّتی تستخدم المذهب المادی أجد أن هذه النظرة نظرة ناقصة لأنها مرتبطة باستقرار أوضاع اقتصادیة لابد وأن تؤدی لی هذا النوع من العقلیة الّتی یسمیها طه حسین « التخلف » . لأن الصدمة الحضاریة لا تبدأ إلا بوجود مجتمع فی علاقات متحركة من الناحیة الاقتصادیة ، وبالتالي تصعب علاقات متحركة من الناحیة الفکریة والثقافیة ؛ وإنما لابد أن المجتمع یرفی زراعی فمن تحصیل الحاصل أن الاستقرار هو الفلسفة الّتی تحکمه . أما المجتمع الذی فهو دائما مشهور بالثقل الخصب لأن العلاقات بین المواطنین متغیة باستمرار ولیست هناك قوانین حدیدیة تحکم المجتمع لا فی بنائه الاقوی أو فی بنائه الراسی . طه

حين عندما يقول تخلف الشعب فهذا كمن يضع العرب أمام الحصان لأن تخلف وسائل الانتاج هي السبب الرئيسي في التخلف بشكل عام . وقد مرت الشعوب الأخرى بهذه التجربة في العصور الوسطى حين كانت فلسفة الاستغفار هي الفلسفة السائدة وكان يدعّم هذه الفلسفة من ناحية الكنيسة ومن ناحية أخرى الاقطاع وبالتالي كانت هناك علاقات ثابتة بين المواطنين وهذا السلم الاجتماعي الحديدي الذي لا يمكن القفز منه من درجة إلى درجة أخرى ، أما النظام السياسي نفسه فليس إلا تعبيراً عن هذه الأوضاع الاقتصادية الحديدية ، وعندما يتغير اقتصاد المجتمع يتغير نمط هذا القفز الحصب الذي يؤدي إلى اعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية . ولأن طه حسين كان غير مهال لأن يسلط التفكير الاقتصادي على المجتمع فقد وصل إلى هذه النتائج المتسرة ، فكيف ننظر من مجتمع زراعي أن تكون فيه ديمقراطية ؟

أن في اليونان القديمة نشأت الديمقراطية لأن البرجوازية كانت هي العمود الفقري للحياة وبصفة خاصة في ولاية « أتيكا » . وبطبيعة الحال أنه حتى في المجتمعات المدنية الفلقة لم يكن هناك اتجاه نحو لمن العقول من جهة والصناعة من جهة أخرى فليس هناك ضمان بأن يحدث هذا التقدم الذي يتحدث عنه أو يأمله طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » .

■ يذهب البعض إلى القول أن مشروع طه حسين في التعليم كان صدى للتمرسة التربوية الفرنسية كما أرسى دعائمها جول فيسرى - Jules Ferry (١٨٣٢ - ١٨٩٣) ، الذي كان أبرز المدافعين عن المدرسة اللاتينية ... إلى أي حد يصدق هذا القول ؟ ولم ؟

● كان طه حسين علمانياً ، ويبدو أن ثورته الأولى على رجال الأهرام لها علاقة مباشرة بهذا السؤال الذي تطرحه ، لأنه أراد أن يحرر المجتمع المصري من سيطرة الفكر الديني التقليدي كما ورد في كتابه « الأيام » وهو صدامه مع شيخ الأهرام وانجماه إلى الالتحاق بالجامعة الحديثة ثم اتجاهاه إلى طلب الحماية عند لطفى السيد ، وكان هذا في السنوات الأولى من إنشاء جريدة « الجريدة » بين عامي (١٩٠٨ -

١٩١٠) . والمهم في هذا أن طه حسين عندما يقول إنه يجب أن تنقسم خطى أوروبا - بالضمّن لا بد أن تتحول إلى بلد صناعي - وربما لم يكن حله الوضع هذا الأمر كما كان غيره مثل سلامة موسى أو غيره من المفكرين العلميين ، إنما بالقطع لم يكن طه حسين يريد لنا أن ننقسم أوروبا العصور الوسطى ولكنه كان يريد أن نشبّه بأوروبا عصر التنوير أو أوروبا ما بعد الثورة الفرنسية . ففي عصر التنوير كانت الزراعة هي عماد الاقتصاد وكانت بدايات الثورة الصناعية قد ظهرت ، وأما الثورة الفرنسية فهي التي جعلت أوروبا والعالم سوقاً للصناعة فالبائون أفرزته البرجوازية الفرنسية لفتح أسواق العمل ، فلكي تحصل البرجوازية على أسواق لجات لظهور رجل الحرب حتى يستطيع أن يفتح لها هذه الأسواق ، ولذلك كان من أهم برامج نابليون حصار إنجلترا لأنه كان هناك صراع شديد بين الصناعة الفرنسية والصناعة الانجليزية مثلاً حدث فيها بعد بين الصناعة الألمانية والصناعة الأوروبية .

■ « اليونان هي المصدر الأول للحضارة العلمية » من المسلمات التي آمن بها وروج لها طه حسين سواء بالتدريس أو في المؤلفات أو الترجمة . . فما سبب ذلك ؟ وإلى أي حد استفاد طه حسين من دراسته للحضارة اليونانية ؟

■ أنا أولئك أن تفهم حكاية اليونان عند طه حسين على الوجه الصحيح : رأى طه حسين أن النهضة الأوربية لم تتم إلا بعد الانكشاف إلى تراث الجاهلية الأوربية (اليونان والرومان) ، بينما نحن نتنكر للجاهلية العربية بل إن كل شيء مبتذل بالجاهلية بعد شبه حرم في بلادنا ، باستثناء الشعر الجاهلي ، وذلك حتى لا نصل التراث الجاهلي معاملة الأساطير . . إلى هذه الدرجة حرم علينا أن نتعامل معه على أنه أساطير بلدي أن كل كلام في أصنام العرب أو أفعهم كان محرماً إلى عصر « الكلي » الذي كتب كتاباً عن أصنام العرب وهو أول دراسة عرفها تاريخ الفكر العربي . وقد تبن من الأعمال الأركيولوجية الحديثة أن هناك عدداً كبيراً من الألهة القديمة حتى في منطقة اليمن وحضرموت ، وهذا غير الألهة البابلية والآشورية . فالعالم المسيحي بقوه دين التوحيد فعل ما فعله العالم الإسلامي بأنه

تجاهل أسام كل كلام عن الأله ، وظل التخوف من الكلام عن الأله حتى العصر العباسي لأن العرب حيناً أقبلوا على ترجمة اليونان ودراستهم ، ترحبوا كسل شيء . عندهم إلا الأدب لأن الأدب اليوناني قائم على الميثولوجيا ، ولم يكن لديهم استعداداً لتفتح هذا الباب لأنهم إذا ترحبوا « استرخيلوس » أو « ميروبيدس » أو « سوفوكليس » كانوا سيفتحون الباب للحديث عن الأله والرباب ، ولذلك أقروا إغلاق هذا الباب منذ البداية واكتفوا بترجمة بعض النصوص في النقد الأدبي إلى جانب ما ترجموه من الفلسفة والعلوم . إنما حين جاء عصر النهضة في أوروبا تنب إلى هذا ووجد مفكره أن العمم الذي أصاب أوروبا طوال ألف سنة من العصور الوسطى كان سبب التنكر للجاهلية أوروبا التي نسميها عصر الوثنية . فكتب « داني » في كوميدياه ذلك بدافع من اليونان والرومان بقوله « إذا كنتم تقولون بأن الآباء كفار ولذا يجب تجنيهم ، لأن أفكارهم وحضارتهم ضد المسيحية ، فأن أقول إن الرومان لم يبلغوا هذا المجد إلا لأنهم كانت لديهم فضائل جعلت الله يهتم من الأرض » .

ولذلك نجد أن اهتمامات طه حسين الأولى كانت بالشعر الجاهلي ، ومن المكتشفات الهامة جداً في كتابه « الشعر الجاهلي » أن الصورة الحقيقية للجاهلية يجب أن نلتصمها في القرآن لأن القرآن يعطى لقارته صورة دقيقة عن الحالة العقلية والفكرية والاجتماعية في الجاهلية القرية ، فهو يتحدث عن الفرق التي كانت تجادل النبي في أمور الدين ، وتستطيع أن نستخلص من هذا الوصف أنه هناك مدرسة من التشكيك يقولون إن هي إلا أساطير الأولين ، فهو يتحدث عن مجموعات ثقافية موجودة في « مكة » في تلك الأيام ، وهناك من كانوا يتهمونه بأنه شاعر ، ومن يتهمونه بأنه ساحر ، فإذن العرب في الجاهلية لم يكونوا على علم بالعكس من السذاجة والظفرة ، بالعكس عند طه حسين أن المجتمع العربي في الجاهلية القرية من ظهور الإسلام كان بيئة متفقة شديدة الترف العقلي ولولا ذلك لما جاء القرآن بمشابهة دعش لكل هذه الفلسفات التي كانت مستشرية في مجتمع

تفاني في مكة والمدينة . فاما اهتمام طه حسين بالجمالية تعلمه أيضاً في أوروبا عندما درس ما فعله الأوروبيون في عصر النهضة بالوثنية اليونانية فحاولوا أن يدرسوها ليرثوا ما ورثه هذه الأمم ، وللسلف في بلادنا حتى بالنسبة لصر القديمة - الحضارة الفرعونية - هناك من كان ينظر إليها إزدراء ويعتقد أنها كانت قائمة على جميع من الكفار وبالتالي لا تستحق كل هذه العناية . وبعد أن دخلنا عصر النهضة بدأنا نهتم بالأثار وباليراثاث المدون والبرقيات ونحاول أن نتخذ ماكين انقائه من هذه الحضارة العظيمة ، فدراسة القدماء كانت إحدى مضاميت النهضة التي تأثر بها طه حسين .

■ من المعروف أن كتاب « مستقبل الطفلة في مصر » صدر عام ١٩٣٨ ، أي بعد عامين على توقيع معاهدة ١٩٣٦ التي سميت بمعاهدة « الشرف والاستقلال » . هل تعتقد أن هناك علاقة بين توليت صدور هذا الكتاب ومعاهدة ١٩٣٦ ؟

● لا اعتقد أنه له علاقة مباشرة بالمعاهدة ، ولكنه له علاقة بالمد والجزل الذي وجد طه حسين نفسه في حياته ، فحينما وصل إلى مقادير السلطة طرد ، ففي عام ١٩٣٠ تقبلوا عليه أن أن دخلوا إلى ترك العمادة وقد حضرته في هذه الفترة عميداً لأنه عاد إلى الجامعة عام ١٩٢٥ ثم أعيد انتخابه عميداً عام ١٩٣٦ إلا أن الرجعية المصرية تعقبت ، وقد سافرت عام ١٩٣٧ للدراسة وقرأت في الجرائد هناك أنهم اقتحموا مكتبه وهتفوا « يسقط الأعمى » ، بعد ذلك نقل إلى وزارة المعارف عام ١٩٣٨ حين جاءت وزارة « محمد محمود » . فطه حسين كان دائماً يشعر أن أفكاره لها علاقة بوضعه من السلطة فلم يسمح له المجتمع المحافظ أن يتقدم سلطة أو حتى يتمكن من قول كلمته في هدم . ومن هنا ركز على فكرة « العلمانية » وركز على ديمقراطية التعليم كما ركز على فكرة المواطنة وتلك أفكاره الأساسية لأنه منذ أن أصدر كتابه عن الشعر الجاهل ولم يتروك في مدون بل ظلوا يتعقبونه حتى بعد أن فتح الجامعات .

■ من القضايا الأساسية التي فجرها طه حسين في هذا الكتاب هي أن تكون ثقافتنا المستقبل أوروبية خالصة وأن نشأ بها كاليابان في غير تردد ولا تلكؤ . بل ذهب إلى التأكيد بأن مصر غربية وليست أمة

شرقية منذ الفراعنة وحتى الآن ... فما رأيك ؟

● أنا لا أؤمن بحكاية أمة شرقية أو أمة غربية لأن هذه الحدود الجغرافية غير موجودة ، إنما هي في نظري أمة تنتمي إلى عالم البحر الأبيض المتوسط لأن فيها السمات الأساسية لكل حضارات البحر الأبيض . فكلمة مثل شرقية وغربية كلمات عرجاء وتعابير استعملها الرحالة ، فحين ذهب رجس أوربي إلى الأراضي المقدسة يقول أنه ذهب إلى الشرق لأن الشرق بالنسبة لأوروبا شرق جغرافي ، وبطبيعة الحال يجد فروقا . إنما الحقيقة أنه في داخل الشرق عدة حضارات مختلفة بينها فروق كبيرة شبيهة بالفروق التي نجدنا بين البلدان التي تسمى نفسها غربية . فلوربا من بعيد تبدو وكأنها شيء واحد ولكن عندما نقرب منها نجد أن الانجليز شيء والفرنسي شيء آخر والألماني شيء ثالث ... وهكذا .

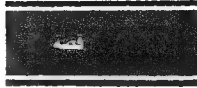
■ وما رأيكم في قول طه حسين بأن « الدين واللغة لا يخلقان وحدة » ؟

● هو على صواب في هذا ، لأن إنجلترا وأمريكا ، مثلاً ، رغم وحدة الأصول بينها - فجزء كبير من الأمريكان أصلهم - انجليزى بالإضافة إلى كونهم مسيحيين - بروتستانت يتحدثون الانجليزية - إلا أن الأمريكي شيء والانجليزى شيء آخر . وأنا أعتقد أن أهم شيء في تكوين القومية هو التاريخ المشترك والجغرافيا المشتركة ووحدة المصير ، أما وحدة اللغة ووحدة الدين فهي عناصر مساعمة . وبالنسبة لبلدان العربية فقد لوحظ أن الدول الغازية لها لا تكفي بغزو مصر مثلاً وإنما تغزو الشام أيضاً والعراق ... الخ . فالأتراك حكموا كل الوطن العربي من بغداد إلى المغرب ، وكذلك الفرنسيون فلم يكتف نابليون بغزو مصر بل ذهب إلى الشام ، والرومان كانوا عتيلين المنطقة في المشرق والمغرب ، واسرائيل حاولت من أن لا تتركها إلا أننا أصبحنا « لقمة كبيرة عليها » . فهناك حد أدنى للدفاع المشترك بين الدول العربية ويجب أن يوضع موضع الاعتبار ، إنما وحدة الثقافة فغير كافية لأن أوروبا مثلاً كلها مسيحية ومع ذلك من أن لا تتركها تقوم عليها حرب يلعب فيها الأوربي الأوربي الآخر مثلاً

حدث في الحرب العالمية الثانية ، وبالرغم من « المحصص » الذي تقرأه في الجرائد من أنهم يسعون إلى وحدة أوروبية شاملة في عام ١٩٩٢ إلا أن هذا في الحقيقة ليس له علاقة بالقومية ، فهذه الوحدة ستتمتع للآزدي امتيازات كسائح من الدرجة الأولى فقط كما أنها ستتمتع للأجنى الذي يقيم في إحدى دول أوروبا مدة سبع سنوات حتى الانتخاب بالنسبة للبرلمان ، وهذا أيضاً لا يؤثر في قليل أو كثير في مسألة القومية لأن عدد الانجليز المقيمين في اليوناندي (فرنسا) لا يتجاوز بضعة آلاف ومن ثم فهم غير مؤثرين بالنسبة لعدد الفرنسيين وعلى ذلك فهي امتيازات شكلية . لكن الذي سوف يكون أكثر تأثيراً من الأوربيين أنفسهم هم « العرب » لأن عددهم يتجاوز خمسة ملايين أغلبهم من المغاربة والجزائريين ، ومن هنا يمكن أن يتحولوا إلى قوة انتخابية ضاغطة ، ومهم من حصل على الجنسية إما بسبب طول إقامته أو لأنه أصلاً من الممتلكات الفرنسية مثل الجزائريين ، وأكثر من هذا فالأسبان والبرتغاليون في فرنسا عددهم واهب وأيضاً الطلياني واليونانيون وعمر لا - ما لم يرطبهم بالعرب - من الممكن جداً أن يرفعوا كلمة العرب .

■ إذا أردنا أن نلخص أهم نقاط هذا الحوار المتع عن طه حسين ... وسألتها : ماذا بقي من طه حسين ؟

● تبقى أشياء كثيرة أهمها « العلمانية » و« ديمقراطية التعليم » ، وهذان الشيئان سوف يستمران على الدوام لطه حسين . وأقصد بقول « العلمانية » : إن الإنسان له قيمة في ذاته ، وأن القوانين التي يحكم بها المجتمع ينبغي أن تكون قوانين وعصمة ، وأن يكون هناك نوع من تكافؤ الفرص بين البشر ، أما بالنسبة للمعتقدات الدينية فإن لكل إنسان قدراً مرسوماً له لا يستطيع تغييره ، وإن الإنسان سيد مصيره وواجب الدولة أن تمكنه من هذا بإتاحة الفرص أمامه في التعليم والوظائف وغيره ، وإن أساس العقد الاجتماعي هو التسامح والحوار بين أصحاب الأفكار المختلفة ، أما المجتمعات الناقصة في التفكير العلماني أو الشجيرة إلى غيره تكون أكثر تجهياً في التعامل مع الآراء المختلفة . فالعلمانية لا تفرض حالة ثابت دائمة في المجتمع بل تفترض أن التطور هو الأساس



التعريف

عبد المنعم الباز

(١)

حين فتحت عيني كانت الشمس تملأ الدار . نهضت مفادراً
النموسية . تركت أمي المقشة وجاءت بالافطار . ضايقني أن
أفطر وحدي هنا أيضاً . بدا أن الأجازة ستكون عملة . الناس
هم الناس والأرض هي الأرض والعملة هو العملة .
أسرعت إلى الأرض . منذ زمن لم أمسك بفأس .
قال أبي : قميصك سيصبح .
قال أخى : قل له أن يده أصبحت ناعمة كالنساء .

زجره أبي بنظرة أسكتت غضبي . عادا لتقليب الأرض .
وقفت مثل خيال أماته . لاحظ أبي امتعاضى . طلب أن أسأل
في الجمعية عن موعد صرف تقاوى الأرض . مشيت بجوار
الترعة العجوز . ملاها لم يعد يكفى لاستحمام جاموسة .

قال الكاتب : ولا أعرف .. المهندس في مروه . لمح
نظراتي تتوقف على جرار الجمعية ابتسم «بصرامة» .. هو في
المركز .. عريس جديد عقبالك» . عريس جديد .. طبعاً
فلوس السوق السوداء .. عقبالى ؟ كيف ؟! الحصص بالكوم
والمرتب يتبخر في أيام . تذكرت سمير وهو يؤكد أن الدروس
هي الحل . كلا لن أبيع أعمال السنة بخمسة جنيهات .

نمت شجرة الجميز جلست أستريح . في شجرة بعيدة
حفرت ذات يوم أسمى أنا وسناه لكنها ... لا يسم . أسندت
رأسي على الجذع الصلب الخنثون رأيت أسمى واسم على
ومحمد وخضر ياه ! عندما تعلمنا الكتابة جئنا هنا وحفرنا
الأسماء والأن على في القاهرة ومحمد في العراق وخضر نسي
الكتابة والقرامة . هنا كنا نلعب كل مساء الاستجمامية والشجرة
كانت هي «الامة» أجرى وألثم وخلفى أو أخضر أو محمد
فلذا لسنا فانا في أمان . لماذا كبيرنا ؟!

ألقنت على زعيم أبي . جريت نحو حدود الأرض . كان
يكاد يبكي وأخى يهدئه نظرت إلى أرض الحاج عبد الوودود
كانت منخفضة عنا بنحو المتر .

صرخ «ابن الكلب جرف أرضه» .
حاولت تهدئه «هو حر فيها» .
صوب كل غضبه نحوى «هل نيم عملك أيضاً ؟ المياه عمر لنا
عبر أرضه» .

تذكرت حال التربة . أطرقت . تابعت عيون أبي وهو
يمضى إلى الدار تاركاً فأسه ملقاة على الأرض .

(٢)

ركبت القطار دون حقية . صاحب المنزل يطلب حصة
جنيهاً زيادة لأن سعر الأرض ارتفع والترزى كف عن التصفيل
بالتسليم وسمير يكرر أن حصة جنيهاً ٤٠ × تلميذاً = ٢٠٠
جنيه كل شهر وجسدى يفور في ليالي الوحدة الطويلة طالباً
امرأة .. أبة امرأة . كان لابد أن أغسل عيني بلون سنابل
الأرز وأن ألس «الامة» لعابوني الأمان .

بدت الدار غريبة بهذا الطلاء الجديد . اقتربت من الباب .
جرس كهري أيضاً ؟! فتحت أخفى ثم أسرعت إلى الداخل .
مضيت خلفها مدهوشاً ، في القاعة البحرية كان أحد رعاة البقر
يطارد بعض الهنود الحمر في تلفزيون ملون .

كان أخى نصف نائم وكان أبي نائماً تماماً . قابلتني أمي بدون
إبستماتها القديمة . ردت على تساؤلاتي بالصمت . تذكرت
أرض الحاج عبد الوودود . جريت إلى أرضنا .

نظرة واحدة إلى سنابل الأرز وبدأ قلبي . لمسة واحدة
لشجرة الجميز ستغير الموقف . التربة أخذت طويل في قاعة
بعض الماء القدر . جريت أكثر .

اختبأ لون السنابل . اقتسرت .. دقت . لم تكن هناك
سنابل . تشاور هنا وهناك بعض الفجبل والجرجير . أهله
أرضنا ؟! أين شجرة الجميز ؟! أبكون أبي قد .. ؟
مشيت نحو الشمس الغاربة . كانت هناك طريقه وقد تمررت
جلودها من الطين .

..... كانت الشمس تغرب بسرعة مريعة .. كان اسمي
واسم على ومحمد وخضر في الناحية المدهونة في الطين .. كنت
أجلس فوقها حين قال أبي أن خشيها سيبلغ في ليالي الشتاء ..
كان سمير يقول «لا تقل لهم شيئاً» . فقط في شهادات الفترة
اعطهم درجات سيئة .

..... في الكابوس كنت أجرى من جسدى وصاحب
المنزل وسمير ووراعى البقر ولا أجد «الامة» .. لم يكن معي
فأس أو حتى قوس من أقواس الهنود الحمر .. لم أستطع
الاختباء بين الفجبل والجرجير .. كان أخى نصف نائم وكان
أبي نائماً تماماً .. كنت وحدي وحين استمرت لهم ◆



وجال الفن التشكيلي ، ابتداءً بناجي ، لا سيما وأن البرنامج الذي أعلنه الدكتور أحمد نوار في المؤتمر الصحفي الذي سبق افتتاح معرض ناجي يضم أسماء كل الرواد الذين وضعوا حجر الأساس للفن المصري الحديث .

ولا ينقص هذه السلسلة - على حد تعبير لويس عوض - شيء أن تطبع مستنسخات بالحجم الطبيعي لأعمال هذا الجليل الراحل ، تكون في متناول الجميع .

وأول ما ذكره الدكتور لويس عوض أن المجموعة الفنية التي ينتمي إليها ناجي ، تلك التي ملأت حياتنا بالفن خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، جاءت متأخرة مائة سنة بالنسبة لنبضة رفاعة رافع الطهطاوي ، وذلك لأسباب شتى ، في مقدمتها تحريم التصوير والنحت بسبب التقاليد السائدة التي اعتبرت الفن التشكيلي لوناً من ألوان الوثنية .

ويشير الدكتور لويس عوض ، على مستوى الفكر ، إلى حسن العطار الذي واجه في هذه الفترة أزمة داخل المؤسسة الدينية ، لأنه أراد أن يدخل الفلسفة والتاريخ والجغرافيا في صميم مناهج الدراسة في هذه المؤسسات الدينية .

وظل التمثيل كذلك يعد في هذا المناخ أمراً مشتبهاً ينظر إليه شزراً .

ويوضح الجبري عن هذا الوضع كله حين وقف مشلولاً أو مشلولاً أمام أعمال الفنانين الفرنسيين الذين صلبوا الحملة الفرنسية على مصر ، خاصة إزاء البعد الثالث الذي يمسد الميراثيات في تصويرهم .

لهذا يعد ناجي مرحلة خطيرة جداً لم يسبق بأحد قبله ، طرح فيها ، مع راغب عياد وبمحمد حسن ويوسف كامل ، تقليداً جديداً في الحياة الفنية في مصر ، تعاصرت

في الذكرى المئوية لميلاده ناجي وعصره

نبيل فرج

والبيئة والفن الحديث ، وبعض الجوانب الشخصية والإنسانية في حياته ، التي لا يعرفها إلا من عاينه .

وتعبر السلسلة الأولى عن « ناجي وعصره » أهم هذه الندوات ، لأنها كانت بمثابة « الفرقة » أو الحفلة التاريخية التي لا غنى عنها للمتصفح على هذا الفنان الراحل .

تحدث في هذه السلسلة الدكتور لويس عوض عن ناجي وثورات الفكر والفن في مصر ، وكامل زهير عن علاقة ناجي بجيل النهضة والقضية القومية ، وإدوار الحراط عن ناجي وتطور الحركة الفنية ، والدكتور نيرفانا حراز عن دور ناجي في الحركة الثقافية بمصر وعلاجهما ، وإن لم يتقيد أحد من المشاركين بموضوعه حرفياً ، وبلدت الندوة مفتوحة لكل ما يحظر على الذهن عن ناجي وعصره .

الميلاد المتأخر

بدأ لويس عوض حديثه بتوجيه التحية إلى وزارة الثقافة ممثلة في المركز القومي للفنون التشكيلية لاحتفاء ذكرى الأعلام من

عقد المركز القومي للفنون التشكيلية ، في قاعة النيل بأرض المعارض بالجزيرة ، خلال شهر مايو ويونيه ، أربع ندوات عن الفنان محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ضمن الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده ، التي تعددت فعاليتها ما بين معرض شامل لأعمال ناجي في التصوير والرسوم التخطيطية ، وإصدار كتاب عنه لتسمة عيسى تانقيداً ، أصدرت مقالاً مهم من الدوريات والكتب ، أو وضعت خصيصاً للكتاب .

كما طبعت عدة كروت بحجم « الكاوت بوسنتال » لبعض أعمال ناجي ، مثل « الفخسراي بالأكصر » (١٩٣٠) ، و « الفساة وزهرة السول » (١٩٤٢) وغيرهما ، وأعد فيلم تسجيلي عن ناجي ، من خلال انتاجه ، وذكريات شقيقته عفت ناجي عنه ، تجرلت فيه الكاميرا إلى الأماكن التي عاش فيها ناجي في وطنه .

شارك في الندوات عدد من الكتاب والفقهاء والفنانين ، غطوا حياة ناجي وفنه ورؤيته لدور الفن ، وموقفه من التراث

مع سيد درويش ، ونشأت صلات قوي
روحية بين فن الموسيقى وفن التصوير ،
تجلت في محاولة البحث عن الجذور الأصيلة
للشعب المصري .

فقد ناجي - كما عند سيد درويش -
ثمة علاقة حميمة بالحياة الشعبية والفنون
الشعبية ، عمل ناجي على تأصيلها في فنه في
أعمال مثل « صانع السلال » ، « بالغ
المرقسوس » ، « الفخراش بالاقصر » ،
تمثيل شخصيات الأسطوانات التي تدور حولها
أناشيد سيد درويش ، مغيرة من وجدان
هذه الطبقة الشعبية .

ويستقل الدكتور لويس عوض من
الحديث عن الحياة الشعبية في إنتاج ناجي ،
إلى الحديث عن لوحته الهامة « مدرسة
الاسكندرية » (١٩٥٢) مجلدوها العميق ،
الذي لا يمثل مدرسة الاسكندرية القديمة ،
ولما يمثل مدرسة الاسكندرية الحديثة ، كما
كان ناجي يريد أن تكون .

نجد في الحليقة تمثيل يونانية ورومانية ،
ثم مجموعة من الأجانب والمصريين بعضهم
من الشيوخ . ومن يلاحظ النظر يتعرف على
شخصيات لعلى السيد ، محمد حميد ،
قاسم أمين ، طه حسين . . كرموز لفكرة
النهضة المصرية التي تشكل في نظر ناجي
من الثقافة القومية والحضارة الأوربية ، دون
حوائل بينها ، وذلك بترويج تراثنا الحضري
بالحضارة الأوربية .

هذه هي - في رأي لويس عوض -
الرسالة التي تتضمنها هذه اللوحة
الجدارية ، التي تحدث عنها لكل المشاركين
في الندوة .

وهذا أيضا ما فعله يوسف وهبي ، كما
يذكر لويس عوض ، حين طعم الثقافة
القومية بخفومات وقوالب أجنبية ، كنوع من
تعريض النفس المصرية للمؤثرات الأجنبية
في مجال المسرح .

إن القوالب الجديدة في التشكيل
المصري ، التي أدخلها ناجي متأثراً بـيزان
ورينوار وجوجان وفان جوخ ومونه وغيرهم
أمكن أن تتطور في فن الآخرين من الأجيال
التالية لناجي ، كما سنستمع في حديث إدوار
الخراط .

وعلى الرغم من أن دراسات ناجي في
فلورنسا استغرقت سنوات طويلة ، فقد
لاحظ لويس عوض أنه ليست هناك



مؤتمرات واضحة في فن ناجي من عصر النهضة الأوروبية، تأتي إليه من أعلامه الخالدين كرافاييل وميكلائيل، فليس عند ناجي دراسات عميقة للون أو للمنظور، وإن كنا نجد عنده فقط المعمار والصرحية، والدعوة إلى الأعمال الجدارية.

وبعد لويس عوض تحدث كامل زهيري عن علاقة ناجي بجيله، وقدم بعض الإنطباعات عن فن ناجي، وعن تأثير مدرسته الفنون الجميلة في التشكيل المصري.

ويرى كامل زهيري أن المثلث الذهبي في الفن المكون من الرواد الثلاثة محمد ناجي ومحمود سعيد وراعي هباد، كان له ما يقابله في الأدب: طه حسين والمقاد والحكيم، وفي القانون: عبد الحميد بسوى، عبد العزيز فهمي، عبد الرزاق السنهوري.

لكل مثلث من هذه المثلثات أضلاعه المحددة. وقد تجاوز المثلث الذهبي في الفن بفضل مواهب أصعابه، فن الاستشراف والمدرسة الأكاديمية التي تمتحن بتحسين الصورة فقط، دون عكس للمشاعر الذاتية، وشقوا المصيان بشحا عن الشخصية المصرية والطبيعة المصرية.

درس ناجي، كمحمود سعيد وتوفيق الحكيم، القانون، ولكنه لم يجد فيه ما يشغى قلبه، فاتجه بكل ممتلكاته إلى الفن. كتب الشعر بالفرنسية في أول سن حياته، وبقي يكتبه. وكان على علاقة

● برائد الثائرة كلود مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦). ومن يقرأ معارضات ناجي بالفرنسية والعربية يلمس ثقافته الفنية الواسعة.

● وكما نجد في المعارضات في الشعر، نجد في فن التصوير معارضات بين ناجي في لوحته «لاهو الدمع»، ولوحة سيزان «لاهو الكرات».

● ثم تحدث كامل زهيري عن تأثير المكان في فن ناجي، ولفت الانتظار إلى دلالة سكناته في القلعة، ثم بجوار الأهرام.

● وقدم إدوار الخراط مجموعة الخواصات حول ناجي وتطور الحركة الفنية. باعتبارها أحد الآباء الحقيقيين، إن لم يكن الأب الحقيقي، لمعظم التيارات اللاحقة في الفن التشكيلي في مصر متجنباً في كلمته الأحكام القاطعة.

تنبه الخواصات لإدوار الخراط على تراوح فن ناجي بين الرومانسية والعقلانية، بين الحلاوة باللون والعناية بالشكل، بين الانطباعية من ناحية والمعمارية من ناحية.

وفي تقديره أن هذه السمات تتيح من مزاج فن حبيب، وتكوين عقلي ووجداني، ووعي كبير، وقلقة عميقة لا تصرف التردد، أو التراوح، أو الترفيق، ويتنظمها رحلة بحث واحدة، والهام فن واحد، يحمل في داخله بلورا تفتحت مع التطور عن أزهار ولما، تكون ما يمكن أن تطلق عليه المدرسة المصرية في الفن التشكيلي.

ويربط إدوار الخراط بين أقوال ناجي في شبابه الباكر، وأقواله بعد سنوات طويلة، تطبيقاً لاهلته الأولى التي كان يصبر إليها، مدافعاً فيها عن الحضارات التي لا تفقد خصائصها المتمردة على الحلول الوسطى، وهل التسليم والتلذذ.

ويرد انطباعية ناجي إلى التراث المصري العريق، الفرسول والقبلي والعربي، تراث الأسلاف، وليس نقلاً عن سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦).

وحمل الرغم من دقة تصوير ناجي للمكان، فإنه لا يحدد، كما يقع الزمن في اللازم، وتبدو كبنوة الوجود أسمن من العالم.

وهناك أيضاً عند ناجي تساوى الاهتمام بخلفية الصورة مع مقدمتها، والاعتماد الفرائض نتيجة امتلاء اللون وتكاثفه.

ويفرق إدوار الخراط بين ناجي وبين معاصريه الذين أرسوا لبنة، ولكنهم ظلوا مجرد أكاديميين أو مدرسين، بمعنى تقليديين وتباين ومحدودين، كإسماعيل صبري. ومحمد حسن، ويوسف كامل.

عند ناجي نجد المعمارية والصرحية والمهندسية، والمكشوف على الفنون الشعبية، والتراحم مع الحياة الشعبية، والقصد التعليمي، والتبسيط، والرمز والشاعرية، والحنس الوطني.

وربما كان أهم ماورد في حديث إدوار الخراط اشاراته إلى الاستلهام أو تقارب الرؤى أو التشابه بين ناجي ومن أتى بعده من فنانيين لهم وزهم في تاريخنا الفني،

مثل: حامد عبد الله، انجي أفلاطون، عبد الحمادي الجزار، وسميس يونان جاذبية سرى، حبل رزق الله، هم اختلاف المنحى الخاص لكل منهم بالقياس إلى ناجي.

ولاشك أن هذه العلاقة تؤكد أبوة ناجي أو ريادة لمعظم التيارات الفنية الحديثة.

الأصالة والابتكار

وأخيراً نتحدث الدكتور نير فانا حرا عن دور ناجي في الحركة القبطية بمع خارجها، مؤكدة منذ البداية إلى النهاية أجد هذا الفنان المتعدد المواهب يشتمل في الأصالة والابتكار.

وعن دور ناجي في الحركة القبطية بلاد أشارت نير فانا حراز إلى تأسيس لآتيه الاسكندرية وآتيه القاهرة، وبين الفنانين، كمتحدثات ثقافية تربط رجاء الثقافة والفن معاً، وتقيم حلقات اتصال بالتيارات الفكرية الأوروبية.

كما أشارت إلى أن ناجي كان أول من نادى بانقاذ آثارنا في أوسنيل، وعودة رأس نهرين إلى مصر، وعدم انتزاع آثار مصر من مكانه في الديرين.

وإذا كان ناجي دائم المطالبة بحقوق الفنانين، فإنه يلزمهم بشدة في نفس الوقت بإدلاء رسائلهم في خدمة المجتمع، حق. يتشتر الفن في كل مكان.

وتتناول نير فانا حراز أثر الفن الفرعون على فن ناجي في التكوين المحاسك، كما يظهر بوضوح في لوحاته الجدارية التي قد تذكرنا بمصر النهضة، ولكنها لا تفقد أصالتها وتعبيرها الخاص.

وجوهر الفكرة التي تعرضها نير فانا حراز هي قدرة ناجي على الانتهاء للبيئة، والتجديد في الفن.

ولم تكن القضية بالنسبة لنا هي التباه بالشرق والغرب، وإنما القضية مصر، أصل الحضارة، وانتقال هذه الحضارة إلى الغرب.

وختمت الدكتورة نير فانا حراز كلماتها بما يقال من أنه إذا كان لفرنسا أن تغفر يد بلاشكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) رائد الحركة الرومانتيكية، فإن مصر أن تغفر ينجي رائد الفن الحديث



يَفْكَرُ
ثمة أشربة حين تدنو تَوَلَّى
يَفْكَرُ
واصباً
كل هذا العذاب نَجَّجَ في روحه
كمياه مُقَدَّسَةٍ أربعين

شتاء
ولما يزل واقفاً في مكانٍ من الوقتِ
بين حبيته وصديقيه
تحتلُّ من يدى أمه قبلةً
مستريحاً على البركات
التي عقد الله خيمتها في دعاء أبيه
لتغمره حين تتحلَّ في لحظةٍ بالحنانِ

لماذا يفوتونه هكذا
جافلاً ،
مستديراً على نفسه كالمحاربة ،
منفرطاً مثل رمانة ،
وغريباً
يُقَلَّبُ في ظله ،
لا يرى في استقامة قامته
غير ما في انكسار السنين ،
بميداً ،
ومستوحشاً .

أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين نسوا أن يعودوا
بنوا بيت ذكراهم فيه
وانخرطوا
في غناء شفيف الصدى

هادئ
عاطفي
إذا أَرْهَقَتْ أذناه له السمع
أدخله ساحل البحر في موجةٍ لا نهائيةٍ
وأبان لهم طيهم في هشيم الليالي
فألغى خطاه تسيل
وتعبط
في آخر السرِّ ◆

طيف الغائب

وليد منير

أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين تدلُّ في حبهام قلبه لم يعودوا .

لماذا يفوتونه هكذا
كالهباء مع الريح !
لو مرَّ منهم على قلبه واحدٌ في المزيج الأخير من الليل
ثم رمى فيه عنوانه
أو حمل إقامته

لو دعاه إلى عيد ميلاده أحدٌ
من وراء الحجاب
ولو أنهم كلهم صاحبه إلى نزهةٍ في الخلاء
لكى تبذد وحشته

ثم خاطبوا له من فراء مودتهم معطفاً
كس يقاوم بردة الحياة به
لاستعان قليلاً على حزنه الأبدى .

شتاء وراء شتاء
وموتاه لا يستحيون
كيف يفرّ إذن
من شجاة
ومن عذميته ؟

يتمشى وحيداً على ساحل البحر
ثمة أرصفة تتلاشى
يَفْكَرُ

ثمة ريحٍ تخلخله في هشيم الليالي





أضواء على الفرقة الموسيقية العربية

سليمان جميل

٢٢ • القاهرة • العدد ٢٧ • المجلد ١٢ • تاريخ النشر ١٤٠٩ هـ

استمعت إلى برنامج موسيقى تمتع قدمت
فرقة الرشيدية الموسيقية التونسية في المسرح
الكبير بدار الأوبرا المصرية . . وتضم فرقة
الرشيدية نخبة من العاززين ومجموعة للفناء
الجماعي « الكورال » من الجنسين ومغنين
منفردين وجميع هؤلاء يجيدون أداء التراث
الموسيقى العربي أداءً علمياً وفنياً متقناً .
ويعتبر « المالكوف » وهو مجموعة من
الموشحات الأندلسية من أهم أنواع التراث
الموسيقى العربي في برنامج فرقة الرشيدية
بجانب البشارف والسماحيات
والتقاسيم . . . وفي نفس الوقت فإن
الفرقة تقدم أغنيات حديثة مثل الأغنية التي
أدتها المغنية التونسية « ليليا الدهمان » من
تلحين « خيس الترنان » وتشتمل هذه
الأغنية على تصور جديد في بناء الألحان

وأداء غنائي ذو طابع مسرحي مع الإحتفاظ
بالحركة التسمية الزخرفية في بعض أجزاء
اللحن بجانب استخدام العناصر التي يتميز
بها التراث الموسيقي المصري ومن أهمها
المقامات الموسيقية والأوزان الإيقاعية .

— إن فرقة الرشيدية تابعة للمعهد
الرشيدى للموسيقى التونسية ، ولقد
تأسس هذا المعهد سنة ١٩٣٤ كشعبة
لتوصيات مؤتمر سنة ١٩٣٧ الدولي الأول
للموسيقى العربية الذي دعى إلى إنعاقده في
القاهرة راشد التعليم الموسيقي العربي
الحديث الباحث للموسيقى الراحل الدكتور
عمود أحمد الحفيظ . فلقد تضمنت
توصيات مؤتمر سنة ١٩٣٢ إنشاء معاهد
موسيقية في البلاد العربية مهتمة بالأساسية
تطويع العلوم الموسيقية الأوروبية الحديثة
للعناصر الجوهرية المميزة للموسيقى
العربية بجانب العناية بدراسة وإحياء
التراث الموسيقي العربي . ولقد تلحقت
هذه التوصية بإنشاء المعاهد الموسيقية في

القاهرة وعواصم البلاد العربية الأخرى
بها .

— إن فرقة الرشيدية التونسية تتحدث
بلغة موسيقية مشتركة سائدة ليس فقط على
مستوى شعوب البلاد العربية وإنما سائدة
أيضا على مستوى شعوب بلاد آسيوية
وافريقية وأوروبية إنتشرت وازدهرت فيها
الحضارة الإسلامية . وأهم ما يميز هذه
اللغة الموسيقية المشتركة هو أسلوب إيتكار
الأنغام في شكل أجزاء لحنية متتابعة في إيقاع
حر أى « غير موزون » وهذا الأسلوب هو
نوع من « أدب النثر الموسيقي » المعروف
باسم « التقاسيم » والمعروف أيضا باسم
« الإرتجاللات » أى إيتكار الألحان من أجزاء
قصيرة دون تحضير سابق ، ويعنى آخر
إيتكار الألحان في نفس لحظة الأداء بالعزف
المنفرد على الآلة الموسيقية أو بالغناء
المنفرد . ولقد تكون من إيتكار الألحان
المرجله تراث موسيقي ضخم إنتقل عبر
الأجيال بواسطة السماع بحيث يضيف كل

جيل جديد إبتكاراته الجديدة إلى هذا التمرات . ونحن نجد هذا الأسلوب الموسيقى في الأداء الحر المرحل في نوع الغناء الأسياح المعروف بإسم « الفلامنكو » وهو غنائهم أصل موسيقى عربى تبلور في مدرسة الأندلس الموسيقية . ونجد نفس الأسلوب في إبتكار الألحان الحرة على سبيل المثال في إبتكارات المغنى اللبناني « وديع الصافي » وهو يغنى « أوف يابا أوف » أو في تنوعات الألحان التى إشتهرت بإبتكارها « أم كلثوم » وأضافها إلى ألحان أغانيها الأصلية ، أو في أسلوب الموال الذى يؤديه المغنى الشيعى « محمد طه » أو في أسلوب صياغة الأناغم الملائمة لمعان القرآن الكريم عند تتريله ، أو في أداء الإتهالات بأسلوب إبتكار النغم الحر وإستخدام نفس الأسلوب في أداء الموال الدينى ضمن أنواع الإنشاد فى الطرق الصوفية ومن أهمها مدرسة الإنشاد فى الطريق الحامدية الشاذلية .

— إن أسلوب الإرتجال فى اللحنية الذى يؤديه المغنون اللبنانيون والدينيون على مستوى الشعوب العربية وشعوب الحضارة الإسلامية هو نفس الأسلوب الذى يؤديه العازقون على آلة القانون منفرداً أو آلة العود أو آلة الكمان أو آلة الناي أو آلة الرق . ونحن نجد فى كل بلد عربى عازف

عربى مشهور فى العزف المنفرد مثل العازف المصرى فى الكمان « أحمد الحفناوى » والعازف اللبناني فى الكمان « عبود » والعازف العراقى فى العود « منير بشير » والعازف المصرى فى القانون « عبد الفتاح منسى » والعازف المصرى فى الرق « محمد العربى » والعازف التونسي فى الكمان « بشير السالى » وهو نجم العزف المنفرد الذى قدمته فرقة الرشيدية التونسية فى دار الأوبرا المصرية . إن التقاسيم التى عزفها « بشير السالى » تميزت بظاهرها التصويرى وإتسالاتها الشديدة فى منطق نغمى جذاب من مقام إلى مقام موسيقى آخر . وكذلك كان المغنى المنفرد « لطفى بشناق » هو نجم الأداء المنفرد بأسلوب الإرتجال . إن أداء هذا المصغنى التونسي الموهوب يكشف عن عمق موهبته فى الإبتكار وإرتجال الألحان ويمكس الثروة الهائلة التى إختزنتها ذاكرته السمعية ، فهو فى أدائه الغنائى الإرتجالى الفياض يمكس أداءات متنوعة من إبتكارات الألحان الحرة الموروثة النابعة من تجارب موسيقية متميزة فى مصر والعراق وسوريا ولبنان وتركيا والحداء البدوى العربى وأداءات تفعمية من موسيقى قبائل البربر فى شمال إفريقيا وإرتجال « الفلامنكو » الأسبانية ذات

الجلور العربية الأندلسية . إن مساحة صوت المغنى التونسي « لطفى بشناق » هى المساحة الحادة فى أصوات الرجال وهى المعروفة فى المصطلح الموسيقى العالمى باسم « تينسور » وفى الاصطلاح العربى « الصداد » . إن أداء « لطفى بشناق » وقدرته على إخراج صوته بقوة ودون إفعال مع التحكم فى تلوين صوته بواسطة خدد فكى الوجه وتجاويف الرأس ، وعنايته الفائقة رغم قوة صوته بالإحتفاظ بالبناء الصوتى للكلمة العربية سليماً واضحاً براقاً ، كل هذا يؤهله لأداء أدوار البطولة فى المسرح الغنائى . ولعل المسرح الغنائى المصرى الذى تبنى وزارة الثقافة إحياءه حالياً أن يشجع المؤلفين الموسيقيين الشبان المتمكنين فى العلوم الموسيقية على التأليف الموسيقى الغنائى للمسرح والعناية بتطوير أسلوب الإرتجال فى الغنائية الذى يمتاز به الموسيقى العربية ويكشف عن عمق ملكة الإبداع لدى الفنان المغنى أو العازف ، خصوصاً وأن الإبداع الموسيقى فى الدول المتقدمة قد بدأ يقلد أسلوب الإرتجال المتميز فى الموسيقى العربية وأخذ ينتجه نغم تنمية هذا الأسلوب فى أشكال الكونسير وأشكال المسرح الموسيقى لسالات والأصوات الغنائية الفردية والجماعية ♦

الغنائية

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



ليست تلازمى الغزاة
إنها .. فى آخر الصلوات والدلتا
تطيب خبزها ..
ورغيفها ينحل فى حرف صغير .
ليست تلازمى الغزاة ..

إنها .. فى الصمت .. تحرق
أو تراوغ ودة
وتظل تبنى .. أو تعيد
أنثى .. تراقصنى .. ويرقص برعم نزق
فكيف أكون برعمها ..
وأهرب من أنوثتها قيدا ؟
وأكون شاغلها
وقلبى لا يكون هو الشهيد ؟

أعيد ترتيب القصيدة

أحمد الحوتى

لا يستوى زمنى
هناك .. وقفة للعشب
تبدأ ركعتين على رصيف الوقت
تفرغ أحرفا أخرى ..
وتختصر الزمان .
والآن تنصب المداخن كلها
وتزفنى للشمس ..
تقطف حجرتين .. وتصطفين سيدا
ومحايدا - كالحزن - أدخل فى تلاوتها
وأقطف برعما فردا
وأغمض أحرفى
والحزن ليس محايدا !
هو شاهد .. تسمى الفصول على يديه
يكون منعطفًا شهيا للهواجس .
.. والجروح ،
النخل يصمت .. والطيور
إلى أبوتها .. تروخ
فأعد لقلبك موسم الدفلى
وتاج الترجس البلدى
وامتشق الغزاة ،
وأعد لوقتك بعض ما أشعلته فى الصيف
وأبدأ .. حيث تختصر الرغبة

لا يستوى زمنى
ولا تبكى الطيور على ضفاف القلب
فى زمن المواجه ..
ها أنا ثمل بهذا الوجد
مأخوذة بها
حيث الطيور إلى حدود حدودها
تشتاق
والصنصناف .. من أقصى
● إلى أقصى
● ومن حجر صغير فى الجنوب
● إلى الطفولة ،
● لا تساومنى الهواجس
● إنها حمر معتقة .. وقطن فى البعيد .
● والنهر .. مبهلا إليه
● ومستظلا بالشروق وبالغروب
● .. أكون
● والكتان .. بعض أبوتى
● والشمس متجمعى الأخير
● وأنا أمشط شجر هذا النيل
● من بلد .. إلى بلد .. يكلمنى
● فتوغل فى دمانى كل سنبلة
● وكل عمامة



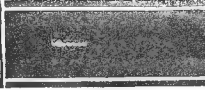
وأعد له .. « هيثم » لعيتين جميلتين
أعته في حل المعازلة الصغيرة
وأجب على أشجانه الأولى
وعلمه اقتناض الوردة الحمراء
من حجر المحال
فالبرق يبدأ من هنا ..
والأرض تبدأ .. والتراب ..
الأبجدية
والوطن ..
شيء يرفرف طيره
بين الرماد
والاشتغال
ثم لهذا الوجد .. أنت
تعيد ترتيب الفصول
وتنتفي إسبا جديدا للبتسج
عادة .. أخرى .. يمارسها المطر
والقلب .. يفرح ..
إنه وطن .. يفر من الطفولة
كى يقوم على حصان البرق
في لون الأصابع كلها
ما بين « صوناتا » النخيل
وبين مهسة الحجر
وطن / وطن
لا ترتضيه الأبجدية مرتين
فأين تهرب من صباح حياته لك الغزاة ؟
كل موجبة ... ردى !
إن الغزاة لا تصوم عن الأنوثة
فابتكر قلبا .. وهى موعدا
وأعد له .. « هيثم » بعض ما خبأته في الصيف
أفرغ لخطتين من الثمالة في يديه
وأعد تفاصيل القصيدة ..
كى تكون على حقيقته .. ندى
فالوقت ليس محايدا
الوقت
ليس ...
محايدا .. ◆

فله محاولة الندى
وله التلاوة .. والندا
وله الصدى ..
وله يكون الطيف لونا واحدا
فأقم لجرحك همزة
وأقم لنهرك .. مسجدا ،
وأعد لسمرتك اشتهاه رموزها
إن الغزاة لا تحمل خشونة التارنج
قبل دخولها
هى تشتهى حطب الأنوثة
في سماء العائلة
فاقطع لها غصنا ..
وهى موعدا
وأعد لحلمك ماتود من الفصول الأربعة
وأبدأ تفاصيل القصيدة .. مرة أخرى
وجرب .. خيمة عربية
ليست تسافر من مواجهها
إلى أقصى حدود البرتقال
لنظلم مرهونا بهذب عمامة
ليست تقول
وليس عندك ما يقال !

... ..

لا يستوى زمن بما تخفى المواجه
في ضمير إشارتين .. وميزتين
وطفلة
بين الشروق ... وبين رمز طوطمى
الآن تدخلك القصيدة جملة
والآن يكتمل السؤال
هى طوحتك براها للغيب
فالتفت الإشارة من مواسمها
وبعثر سلة الحناء ... وأرحل
إن غيمك مائل .. وحدود فرحك
في جنون الإرتحال ،
هى حصانك للمغامرة الأخيرة
وابتكر وردا .. وفاكهة . وخطوا للطريق

الطبيب الذى قام بأجراء الجراحة للسائق قام باستئصال إحدى كليتيه . التى أخذها زاهر بك فى نفس اليوم وسافر إلى الخارج ، حيث تم زرعها له ، إذ كان رجل الأعمال مصابا بالفشل الكلوى .



وعندما يعلم السائق بهذه الحقيقة يلجأ إلى الشرطة شاكيا لهم ما حدث . ولكن فى البداية لا يجد من يصدقه . . فمن المعتاد أن الشرطة تتلقى بلاغات عن سرقة حافظة نقود أو أى شيء مصادى ، أوفى اسسوا الأحوال عن سرقة أو خطف انسان بأكمله ، ولكن ان يتلقوا بلاغاً عن سرقة جزء عديد من الجسد ، فهذا نوع جديد من السرقة لم يعرفه أحد من قبل . . ولذلك كانت الدهشة فى البداية ، ومن ثم يتم اتهامه بالجنون . . ولكن رويدا رويدا تتضح الحقيقة . . ويتم تقديم زاهر بك إلى المحاكمة . . وفى المحكمة يطلب السائق من القاضي مساعدته لكى يسترد كليته المسروقة . . ولكن القاضي يقول أن ذلك مستحيل لأن هذا معناه تعرض حياة انسان لموت محقق ، أو هو سيמות بالفعل . . وبعد أن يصل السائق إلى مرحلة اليأس لا يجد غير صورة الرئيس حسنى مبارك المتعلقة داخل المحكمة فيوجه كلامه اليه شاكيا له ما حدث . ويتكون تلك هى نهاية الفيلم .

وبداية فإن الفيلم لا يعرض ما حدث لذلك السائق كمجرد حادثة فردية ، ولكنه يتعرض للعوامل والظروف التى أدت إلى حدوث مثل هذه الجرائم الجديده على المجتمع المصرى خاصة والمجتمع الانسانى بصفة عامة . فلماذا الذى أصبحنا نعيش فيه من الممكن أن يؤدى إلى أكثر من ذلك . وبالذات بعد سنوات الانفتاح التى تركت آثارها السلبية على كل شيء . فزاهر بك وشركاؤه الثلاثة يتكونون مستشفى سباحياً فندقياً ، ولاحظ الكلمات الجديدة التى أضافوها إلى كلمة مستشفى وهما كلمتا فندقى وسباحى ، وأختفت كلمات كانت معتزلة بالمستشفيات مثل خيرى وشفاة . . الخ . لتعرف إلى أى مدى تحولت حياة الانسان إلى نوع من التجارة والاستثمار البشع ، والذى يؤكد ذلك أصحاب المستشفى أنفسهم ، فبالإضافة إلى رجل الأعمال المستغل هناك الحانوق والراقصة وطبيب مفصول . وهى تركيبة عجيبة من

ما يحدث لقرش « آداء نور الشريف » ، هذا السائق البسيط الذى يتعرف بشهامة وهو على إحدى الطرق السريعة ، عندما يقع حادث لرجل الأعمال رأفت زاهر « آداء عادل أدهم » ، فيقوم قرش هذا بنقله إلى المستشفى ، ثم يتبرع بدمه إنقاذ لحياته . والذى يحدث بعد ذلك أن رجل الأعمال الذى يتضح انه من الشخصيات المعروفة يقوم بتعيين السائق لديه . إلى هنا وكل شيء يبدو منطقياً وطبيعياً ، فرجل الأعمال اعترافاً منه بالجميل يفعل ذلك . . والسائق فى حالة زهو واعتزاز لأن موقفه الذى اتسم بالشهامة لم يذهب أدراج الرياح ، حيث وجد التقدير المناسب . ولكن مهلاً . . فلم تمت العلاقات بين البشر بهذه البساطة . فرجل الأعمال لم يقيم بتعيين السائق لديه اعترافاً بالجميل ، فهذه إحدى القيم البالية التى لم يعد لها وجود . فقط كان ذلك من أجل استنزاف دم السائق وضمان الحصول عليه فى أى وقت . وبعد فترة قصيرة يتم ادخال السائق للمستشفى السباحى الفندقى الذى يملكه زاهر بك بحجة أن السائق فى حاجة لأجراء جراحة بسيطة . وبالفعل يتم إجراء الجراحة . ثم يتضح بعد ذلك أن

فيلم : الحقن

شوهه يومه فى ثوب جديد

أحمد عبد الله

فى ظل الظروف التى يعيشها مجتمعنا حالياً ، وبعد كل تلك التغيرات العنيفة التى طرأت على طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع ولأن هناك قنباً جديداً أصبحت سائدة نعرفها جميعاً . لم نعد نصاب بالدهشة لأنها صورة من صور الانحراف . ولكن تحدث من حين لآخر بعض التجاوزات التى تعوق أى خيال . والانسان للمصرى تعرض فى السنوات الأخيرة لأكثر عملية سرقة فى تاريخه الطويل ، ابتداء من قوت يومه حتى أحلامه البسيطة .

ولكن أن يصل الأمر إلى حد سرقة جسده نفسه ، فهذا هو الشئ الذى لم يتخطر على بال ، ولم يجل بأى خاطر . ولكن هذا حدث بالفعل . فقد نشرت الجرائد منذ ما يقرب من ثلاث سنوات أن مريضاً دخل أحد المستشفيات لإجراء جراحة بسيطة وبعد خروجه منها اكتشف انه فقد إحدى كليتيه . وذلك هو موضوع فيلم « الحقن » الذى كتب له القصة والسيناريو إبراهيم مسعود وأخرجه على عبد الحالى ، حيث يطرحان علينا تساؤلاً بسيطاً وهو ما الذى يمكن أن يحدث عندما يتعرض انسان ما لسرقة جزء أو عضو من جسده . وذلك من خلال

الشركاء لابد أن يكون نتائج تجمعها وتعاونها معا ما لا يبعد عقبا .. فالخائون (أداء وحيد سيف) يلذهب يومياً إلى المستشفى للسؤال عن عدد المتوفين ، بدلاً من السؤال عن صحة المرضى والاطمئنان عليهم .. ويتضح أنه متعمد دفن مرقى المستشفى ، ونجده في أحد المشاهد يتصل بمعاونيه ويوصيهم أن يستغلوا أهل المتوفين لأنهم من الأثرياء .. ليس هذا فقط بل أنه يوجه اللوم إلى إدارة المستشفى وأطبائها لأنهم اهتموا بصحة المرضى ، وهذا من شأنه التقليل من عدد اللوى . وفي مشهد آخر نجد سيدة بصحبة طفل جريح يتزف دمه بغزارة ، ويدخلان المستشفى ، ولكن الموظفين يرفضون عمل اجراءات دخول الطفل إلا إذا تم تزويد ألف جنيه تحت الحساب ، وبالطبع تعجز الأم عن السداد وبالتالي يتم طردها مع صغيرها من المستشفى .

بالإضافة إلى ذلك فإن صناع الفيلم ومن خلال ما يحدث للسائق فانهم يتعرضون إلى العديد من الصور السلبية في مجتمعنا .. في نفس الوقت يطرحون علينا تساؤلاً مهماً

آخر .. وهو كيف يأمن المرء على نفسه وهو بين ايدي لم تعد تثق في اصانتها ، وهو بالتحديد الأطباء اللذين حولوا الطب من مهمة انسانية إلى نوع من التجارة . وإن كانت هناك قلة منهم مازالت شريفة وغير مستغلة . ان ما يحدث الآن بخصوص المرضى لموشىء جدير بأن يجعل الانسان يعيش في رعب وقلق دائمين ، خوفاً من تعرضه لأي مرض قد يعرضه للمهيلة ، وقد يفقد أحد اعضاءه أما بسبب الاهمال أو بسبب السرقة أو للسيين معا .

وفي قسم الشرطة يعرض لنا الفيلم صورة من صور المعاناة والاهانة والتي يمكن أن يتعرض لها المواطن في تعامله مع الشرطة . فعندما يدخل السائق أحد أقسام الشرطة للإبلاغ عن سرقة كليته ، نتعرف في البداية على أسلوب التعامل مع المواطنين ، والذي يمكن أن نلخصه في كلمة واحدة وهي الإهانة . فرجل الشرطة المقروض فيه حماية المواطنين وحل مشاكلهم نجده يعمل للمواطنين بشكل مهين وغير انساني وبدون تفرقه ، فالكل سواسية ، الجنائي والمجنى عليه ، الظالم والمظلوم .

وعندما يقوم السائق بعرض مشكلته على الضابط المختص يسخر منه ويتهمه بالجنون ، ثم يحيله على رئيسه الذي يعامل السائق باسائة وسخرية أيضا . ولا تتغير معاملة الضابط للسائق إلا بعد أن يتأكد من صدق ما يقوله وصحته . وبعد أن تصبح قضيته قضية عامة . وفي قسم الشرطة أيضا وبشكل سريع يطرح علينا صناع الفيلم شيئا على قدر كبير من الاهمية وذلك عندما يطور الضابط المختص عمل اثنين من المواطنين أحدهما جاء يشكو الآخر الذي سرق منه رغبان من الخبر ، وتكون ثروة الضابط هنا على اعتبار ان هذه ليست سرقة ، ولا يمكن اعتبار ذلك الشخص الذي سرق لقمة عيش لأنه جائع ، حيث يجب أن تنتهي إلى هؤلاء النصوص الكبار الذين يسرقون الملايين .

هذا مع ملاحظة ان الفيلم يبدأ في إحدى المحاكم ، حيث تتجول الكاميرا داخل المكان ، وتسمع من خلال شريط الصوت مقتطفات من بعض الأحاديث تجري بين أصحاب القضايا ، دون أن نسرى معظمهم .. وهذا استعمال جيد لامكانيات



الصوت وظاهراً هنا على عبد الخالق بشكل يتفق مع حركة الكاميرا المتجولة وليست الساكنة أمام شيء محدد . فهي هي سيدة تحدثت عن شقتها التي تم الاستيلاء عليها وهي موجودة في الخارج ، ورجل آخر يشكو من طول الوقت الضائع في نظر قضيتي ، حيث قسارب الأربع سنوات ، وأحد المحامين يطلب سبعين في المائة من قيمة موضوع النزاع كشرط لكسب القضية .

ثم يأخذنا على عبد الخالق إلى قاعة المحكمة حيث نتابع مناقشة قضية من القضايا المنظورة ، ونتعرف على طبيعة الخلاف وأطراف النزاع ، وكان ذلك بمثابة مقدمة لتعرف على بعض الشخصيات التي سيكون لها دور في الأحداث فيما بعد وتكون طرفاً من أطراف الصراع وتكون هذه الشخصيات بالتحديد هي المحامية الشابة (أداء لنادية عبد الغني) وأصحاب المستشفى السباحي . وفي المشاهد التالية يتم التعرف على الشخصية الرئيسية أو المحورية وهو السائق قرش . وبشكل جيد يستطيع إبراهيم مسعود كاتب السيناريو تقديم تلك الشخصية ، فنجد أنه من البداية رجل شهير تيرع بدمه من أجل إنقاذ حياة إنسان لا يعرفه . وفي موقف آخر وعندما يختلف السائق مع صاحبة السيارة التي يعمل عليها ، نجدده يمسك بالحصول على أجره كاملاً دون التنازل عن أي جزء منه مهما كان ضئيلاً ، وكان هذا الموقف بمثابة تمهيد لتكوين الشخصية ، حيث نجده بعد ذلك يقف موقفاً متجدداً تجاه الذين سرقوا كلبه ، ويظل على موقفه حتى يستطيع تقديمهم للمحاكمة .

وإذا كان الفيلم يبدأ في المحكمة ، فإنه ينتهي أيضاً في المحكمة ، ولكن القضية المنظورة هذه المرة ليست قضية عادية من القضايا الدائرية ، حيث أنها قضية من نوع جديد . فموضوع النزاع سرقة جزء من جسد إنسان .. ولذلك نجد القانون يقف حائراً أمامها .. إذ أن دفاع المحامي عليه يتطلب بأقصى العقوبة للمتهمين ، وبخاصة المتهمين بقتل العقوبة على أساس أن ما حدث لا يتعدى كونه مجرد إحداثيات عامة مستديرة . وأنه لا يمكن اعتبار ما حدث سرقة في القانون ، إذ أن السرقة يجب أن تكون شيئاً متزولاً ، والكلية لا تعد من المتفولات.

ولكن حماية المحامي عليه تقول أنه في هذا الزمن أصبحت الكلية تباع وتشترى ولذلك فهي تعد من المتفولات .

ولأن المسألة أصبحت هي إيجاد التكييف القانوني لما حدث ، فهل هو سرقة أم أحداث عاهرة ، أو هو شيء آخر ، فنجد السائق يتدخل في النقاش ويعرض وجهة نظره قائلاً : وأنا الوحيد الذي من حقه أن يتكلم ، هؤلاء الناس - يقصد المتهمين - سرقوا لحمي .. لقد مضوا دمي ثم سرقوا لحمي ، مضوا دمي ولكن بإرادتي لأنني تبرعت به .. ولكن سرقوا كليتي فهذا شيء كثير .. لقد طالبت المحامية بأنقص عقوبة . وعلماني التهم طالع بأقل عقوبة .. وبين الاثنين سيكون هناك سجن لهمتهم وتعودي في .. وأنا راضى المال والا كنت قبلت النصف مليون جنيه التي عرضوها على .. يا حضرات أنا مواطن مصري أعرف حقوقى على قدر ما تعلمت .. والذي أريد أن أقوله أن الذي يسرق منه شيئاً يذهب ويقوم بالإبلاغ عنه وأنا فعلت ذلك .. وأنا أريد كليتي التي سرقوها مني .

ثم ننظر السائق إلى صورة الرئيس حسني مبارك الموجودة داخل المحكمة ويقول : « يخلصك كده ياريس .. اتسرقنا حتى لحنا » .

وعلى الرغم من بساطة تلك الكلمات التي جاءت على لسان السائق غير أنها تحمل العديد من المعاني ، مع ملاحظة أن السائق لم يلجأ إلى الرئيس مبارك شاكياً لما حدث إلا بعد أن لجأ إلى كل القنوات الشرعية التي يجب اللجوء إليها ، والتي كانت آخرها القضاء الذي وقف عاجزاً أمام هذه القضية الجبلية من نوعها . ومن المؤكد أن المشرع الذي وضع مواد القانون أياً كان مصداقها لم يرد على خاطره ، أو تصور حدوث مثل هذه الجرائم ، أو أن البشر سيصل بهم الاجرام إلى هذه الدرجة .

وقد يبدو أن الفيلم يريد أداة القانون ، ولكن اعتقد أن صانع الفيلم لم يكن هذا هدفهم . ولم تكن القضية المطروحة هي قصور القانون أو عجزه . إنما جاء عجز القانون هنا رحيدة الفضة للتأكيد على المدى الذي وصلت اليه العلاقات بين البشر .

وهناك ملاحظة يجب ذكرها ونحن نتحدث عن نهاية الفيلم ، فالحديث أنه بعد ثبوت تورط رجل الأعمال زاهد والطبيب الذي قام بإجراء الجراحة للسائق ، كان من المفروض تقديمها بمفردها للمحاكمة .. ولكن القدي حدث أننا خرجنا في المحكمة وفي المشهد الأخير بوجود الشركاء الأربعة في قصص الأثام .. وهذه مسألة غير منطقية لأن القضية المنظورة في نهاية الفيلم تتعلق بالطبيب ورجل الأعمال فقط .. ومن المؤكد أن صناع الفيلم أرادوا أن خلال ذلك أن يقولوا أن هؤلاء الأربعة هم سبب الفساد .. ولكن هذا تم التأكيد عليه طوال أحداث الفيلم ، ولا يغير من الأمر شيئاً أن يكونوا داخل قصص الأثام أو خارجه .

والسيناريو كما قلنا : معد من حادثة حقيقية جرت أحداثها بالفعل في مصر . ولم تكن هي الحادثة الوحيدة التي تعرض فيها أحد الأشخاص لسرقة كليته ، ولكن حسب ما قاله إبراهيم مسعود في ندوة حول الفيلم ، أن هناك تسع حالات مشابهة وقعت للعديد من الأشخاص . أي أننا أمام حادثة حقيقية .. ولكن كاتب السيناريو يخالف الفنان إستطاع أن ينسج من حوله أحداثاً درامية واعطى لها أبعاداً اجتماعية جعلتها أكثر حيوية وأكثر تأثيراً .

واعتقد أنه من أهم ما نجح فيه إبراهيم مسعود في السيناريو هو اختياره لشخصيات وجعلها مناسبة تماماً لثل هذه النوعية من الأحداث وأعتقد هنا الشركاء الأربعة وعلى رأسهم رجل الأعمال زاهر بك السياسي السائق وصاحب التفوذ الذي يتصور أنه فوق القانون ، وأن البشر من شاكلة السائق إنما خلقهم الله من أجل بقاءه هو . فنجد زاهر بك يطلب البقية بقله وعلشانك ولصلحتك إلى زبي لازم يعيش .. أنا مفيد ليك وإلى زيك .. أنت وإلى زيك مخلوقين علشان أنا وإلى زبي نعيش . ولأنه صاحب نفوذ فهو يرفض أن تستدعيه الشرطة ويتصل بالوزير للتدخل . ويستطيع من ناحية أخرى الحصول على المستندات الدالة على أنه قام بتصدير كلية أدمية إلى مستشفى في لندن .

٩٨
● القاتلة
● العدد ٩٧
٩٦
٩٥
٩٤
٩٣
٩٢
٩١
٩٠
٨٩
٨٨
٨٧
٨٦
٨٥
٨٤
٨٣
٨٢
٨١
٨٠
٧٩
٧٨
٧٧
٧٦
٧٥
٧٤
٧٣
٧٢
٧١
٧٠
٦٩
٦٨
٦٧
٦٦
٦٥
٦٤
٦٣
٦٢
٦١
٦٠
٥٩
٥٨
٥٧
٥٦
٥٥
٥٤
٥٣
٥٢
٥١
٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١



الأصبع المخطوء

هاني رجائي

— لا عليك لن نحتاج إلا إلى بتر عقلتين من هذا الأصبع .
قال رئيس العمال ذلك بلا اكترات واقعا يد أشرف إلى
أعلى في ضوء أحد المصابيح القوية وقد ارتسمت على وجهه
ابتسامة غيبية جعلت شذقيه أكثر انتفاخا عما هما عليه ، فجاء
صوته عبقيا كما لو كان صادراً من بئر مليء بماء راكد عفن .

— على طبيب المستشفى القريية أن يقرر يسا
باشمهندس : هيا اذهبوا جميعاً فام الرجل الحر تيقى بتلك
الكلمات بعد أن يطق عقب سيجارته على أرض المصنع .
علت مهمات العمال المتفتن حولها فبدت كتياب مجموعة من
الكلاب الجربة التخلدت شكلاً انسانياً قلرو واستدار كل منهم
عائداً إلى عمله خوفاً من بطش الرئيس أبو الحمد ما عدا هم
رضوان العامل المعجوز الذي طالما أشفق على هذا المهندس
الصغير من حقن رئيس العمال . اقترب هم ورضوان من
أشرف مبشياً مطمئناً .

— أروني إياه يا باشمهندس .

همس الرجل المعجوز

— هل حقاً سأضطر إلى بتر جزء من أصبعي ؟

سأل أشرف ماداً يده . أمسك هم ورضوان اليد الممدودة
برفق ، كان الأصبع المصاب يبدو وكأنه قالب من الشمع
منقسم عند طوله إلى نصفين كقطعة صلصال نقصت عن
بعضها تحت تأثير ضغط الماكينة كاشفة عن طرف عظمة يضاه
بداخلها دون نقطة دم واحدة ، نظر الشيخ إلى الأصبع نظرة
فاحصة واقترب ثغره عن ابتسامة طيبة ، ثم أجه بنظرة إلى أشرف
وأراد أن يطمئنه ، لكنه لمع وراء علامات الألم بريق حيتين يشع
منها فرح لا حد له شلت كلمات الطمأنينة على طرف لسان هم
رضوان وسرعان ما التخلت لهما عدي وجهه — الرسامة ابتسامة
دائمة — أمارات الجدية الزائدة .

— عليتنا أن نسرع إلى المستشفى قبل أن يزداد الأمر سوءاً .
أسرع العامل المعجوز لاستعداده عربة الطوارئ ، تاركا
أشرف في دهشة من سر تلك الابتسامة التي غاضبت فجأة من
على وجه الرجل الطبيب ولكنه سرعان ما نسي ذلك تحت تأثير
الألم .

١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

— يبدو أن هذه الماكينات متعطشة لدم بشرى فما هو نفس
الشيء يحدث مرة أخرى . . . رد آخر مؤبدا . .

— يبدو أنها متشوقة للانتقام ممن استعبدوها .

قيل كل ذلك بسرعة وفي هذه الأثناء كان رئيس العمال
البلدين قد وصل بخطى متعاقلة ناحية لوحة التشغيل . ولعت
الماكينة فكيفها يبطه مزجرة كأنها تملن غضبها عن عدم فكبتها من
التهام باقي اليد . سحب أشرف أصبعه بسرعة بينا أجه رئيس
العمال إليه وأمسك بيده .

سارت العربة على المنق الترابي ، ومع كل انتفاضة من العربة فوق إحدى صخور الطريق تصبدر من أشرف آهة بجعل أن يسميها لمن حوله فتزد الآهة إلى داخله ويسرى معها الألم في كل جسمه . بدأت تلوح أمام عينيه نقاط ملونة صغيرة ، أخذت تتضخم متلاحقة كما لو كانت تتماقت مقبرة دوائر أخرى كثيرة كقطرات من ماء ملون سكب على زجاج السيارة فلم يمد يدي إلى بعضاً من الطريق أمامه ، لم تغض لحظات حتى أصبح لا يرى شيئاً إلا هذه الألوان الدائرية فأحس كأنه ينفوس في هوة مسحوقة ، حاول أن يتلفت حوله بصعوبة حتى يتخلص من هذا الدوار وسرعان ما أرهفته تلك المحاولات فاستسلم . في هذه اللحظة أحس بجسمه خفيفا يسبح في فضاء لا نهائي وحوله تلك الكرات الملونة ، وبينما كانت تلوح له أشباح لأشخاص حاول عبثاً أن يتبين ملامحهم ، ها هم يقربون ... نعم هذا هم زيتون فواش معمل الكيمياء بردائه الأبيض الممزق ، الملوث ببقايا المركبات الكيميائية ، القرب أشرف وسأله :

« هل جاءت اليوم ؟ » هز هم زيتون رأسه بالإيجاب .

« سأنتظرها حتى تنتهي من عملها »

بعد لحظات خرجت هي من المعمل ، ما أن رأته أشرف حتى نهجم وجهها بعد ابتسامة صافية واستدارت تجاه المعمل ثانية متجاهلة إياه فأسرع نحوها .

« انتظري لدي ما أقوله . »

استدارت مرة أخرى يضغط .

« أحبك » ، ولكن الكلمة عندما خرجت من فيه كانت .

« صباح الخير » .

ردت بلا اهتمام .



« صباح الخير » . بينما صرخت عيوبها .
« لماذا جئت إلى هنا ؟ قلت لك كثيراً لا أريد أن أعرف أطفالاً ، إنك لم تنضج بعد لا تناسبي . امضي إلى حال سييلك »

مد أشرف يده ليصافحها ومدت يدها بضجر تريد أن تسحبها قبل أن تهدأ ولكنها سرعان ما لاحظت أصبعه المقطوع فسحبت يدها جرحاً

« ما هذا ؟ »

« أصبح مقطوع » .

« أين ومتى حدث هذا ؟ »

« في العمل ! » قالها لغوفاً « لقد أصبحت رجلاً أعمل وأكسب قوت . أذكر لك أبي عبثاً جليلاً لنا ، لم أهد طفلاً . هناك ينادونني بالباشمهندس . لا يسم هذا الأصبع » .

« لقد تغيرت كثيراً » . افتر ثغرها عن ابتسامة مشرقة ومضت يديها تكمل الكلمات « فهمت ما ربيت إليه ، أوافق . سأعود إليك وتعود إلى » .

فجأة انحرفت هي وبدأ كأنه في صالون بيته ، رأى شخصاً يشبه كل الشبه جالسا أمام البيانو في ملابس أنيقة ، مبهما في تلحين أذنية جديدة ، التفت ذلك الشخص الأنيق متبها إلى وجوده .

« ولكنك لن تستطيع أن تعزف أغنيتهما مرة أخرى - أيها الغبي - بهذا الأصبع المقطوع ، ما هذا الوسخ الذي تبدو فيه ؟ »

بدأ على أشرف الحزن « فعلا لن أستطيع أن أعزف لها أغنيتهما المفضلة ، لكنها تحبني وأنا على هذا الشكل أكثر » .

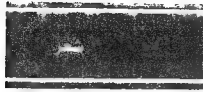
في الحال بدأت الدوائر في الظهور مرة أخرى وخلف ضباب كثيف كل شيء من جديد الأصوات تنضبط كأنها أصوات أوتار عود غير مشدودة .

« أحبك عندما تصبح رجلاً ... أيها الغبي لن تستطيع أن تعزف لها الأذنية .. بهذا الأصبع المقطوع أثبت أنك لست طفلاً ... أيها الأبلة ، لن تصبح فنانا مشهورا بهذا الأصبع المبتور ... أحبك فداك كل أحلامي ... أحبك ... » بدأت الكلمات في الالبيار كصخور تتهاوى إلى بئر عميق فارغ وبدأت الدوائر في الاختفاء تدريجياً .

« امضي يا باشمهندس أنك على ما يرام الآن . »

نهض أشرف بصعوبة بينما استنرد الطبيب

« اطمئن لقد عاد أصبعك كما كان ولن يكون هناك أثر إلا لجرح صغير ينقضى مع الأيام عليك بالانتباه في المرة القادمة »



قصيدتان

للساعر التركي : نازم حكمت
ترجمة : خليل كلفت

هذا الظلام الكثيف
الثقيل كالرصاص ...

بدوره :

سحترق ،

سحترق ...

أمراض الإنسان الكثيرة
الكثيرة .

لا أحد سيسمع ...

الجو الكثيف ثقيل كالرصاص ...
وأقول بدوري :

إذن مثل كريم

ساحترق ،

ساحترق .

إذا لم تحترق ،

إذا لم نهترق ،

وعندئذ يقول صوت

« لكنك مثل كريم ،

ولا دواء يُشفى

كلّ القلوب صماء ،

إذن مثل كريم
ساحترق ،

إذا لم أحترق ،

(١) مثل كريم

السبب مادية وثقيلة كالرصاص .
وأنا أصرخ ،

أصرخ ،

أصرخ ،

وأنادي !

أوه ، تعال ويهد



ونتوقع جميعاً في اللهب ،
 فمن إذن يبدد الظلمات ؟ ..
 الجوّ صلب كالأرض ،
 السماء رمادية وثقيلة كالرصااص .
 وأنا أصرخ ،
 أصرخ ،
 أصرخ ،

وأنادي !

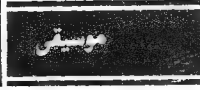
أوه ، تعال وبندد

هذا الظلام الكثيف
 الثقيل كالرصااص !



٢- إلى فيرا

تعال من فضلك ، قالت ،
 وآبقى ، قالت ،
 وابتنس ، قالت ،
 ومُنْ ، قالت ،
 جئتُ
 بقيتُ ،
 ابتنست ،
 ميت



فرازلست ...

عازف البيانو الأسطورة

ومبتدع

القصيد السيمفوني

د. زين نصار

وقد كان فرازلست فناناً متعدد المواهب ، كانت براعته في عزف البيانو هي إحداهما - وربما كانت أشهرها - لكنه كان أيضاً مؤلفاً لأعمال عامة لآلة البيانو . وقد جاءت مؤلفاته المبكرة للبيانو تقبل إلى إظهار البراعة والاستعراض ، ولكنه إنجبه بعد ذلك إلى إكتشاف إمكانيات تعبيرية جديدة لآلة البيانو إلى يتوصل إليها أحد قبله . وقد تأثر فرازلست في ذلك بعازف الكمان الإيطالي البارع المعاصر له نيكولو باجانيني Nicolo Paganini (١٧٨٢ - ١٨٤٠) ، الذى حفزه على مواصلة التدريب ليجعل من نفسه باجانينى آخر في مجال عزف البيانو ، وقد نجح في ذلك بالفعل واكتشف في آلة البيانو الامكانيات التعبيرية التى أشرنا إليها من قبل ، وبالإضافة إلى ذلك فقد قام فرازلست باعداد عدد كبير من المؤلفات الاوركستراية والغنائية والأوبرالية من أعمال غيره من المؤلفين لكن تؤدى على آلة بيانو منفردة . ومن أشهر تلك الأعمال سيمفونيات ييتوهوفن التسعة والسيمفونية الخيالية لبرليوز ، واوبرا (ريجوليتو) لفيردى - والى قلم عازف البيانو المصرى الكبير رمزي يس جزءاً منها في حفل افتتاح دار أوبرا القاهرة الجديدة في العاشر من أكتوبر ١٩٨٨ - وبعد ذلك فهو مؤلف لأعمال اوركستراية مهمة ، ويمتدع لقلب القصيد السيمفوني الذى كتب فيه اثنا عشر مؤلفاً ، ويعددها سار على نهجه العديد من المؤلفين أمثال : ستان سانس - Saint Saens (١٨٣٥ - ١٩٢١) وسيمثا - Sme

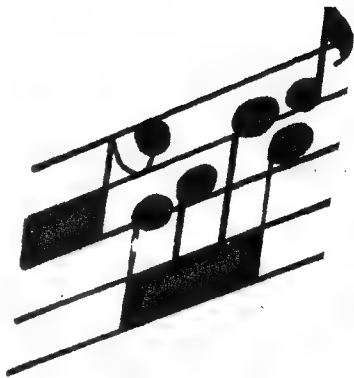
كل ذلك المجد الذى حققه وقرر باختياره الحز الاعتكاف في مدينة فاهايم (Wiemer) الألمانية وقام بعمل عظيم نادراً ما تفرغ له فنان في مكانته ، فقد عمل على رعاية شباب المؤلفين الموسيقيين الموهوبين ، وقدم أعمالهم للجماهير . وأكثر من استناد من تلك الفترة المؤلف الألمان ريتشارد فاغنر Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) ، والمؤلف الفرنسى هيكتور برليوز Hector Berlioz (١٨٠٣ - ١٨٦٩) . وفى تلك الفترة أيضاً إنجبه فرازلست إلى التأليف للموسيقى الجاد وقيادة الاوركسترا والتعليم . فمن ذا الذى يترك الأضواء الساطعة وإمكانة العلية التى وصل إليها وأصبح أعظم عازف للبيانو في عصره ، يترك كل ذلك ليساعد فنانين صغار ويقدمهم للشهرة والمجد ، إنه نكران للذات نادراً ما تقابله في حياة البشر .

هو عازف البيانو ومؤلف الموسيقى المجرى فرانسز ليست Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) ، واسمه الأصل فيرنس Fer- ence ولكنه اشتهر بالترجمة الألمانية لاسمه وهى فرانسز (Franz) . وقد كان فرازلست من أبرز الموسيقيين في العصر الرومانتيكى ، وكتبت شخصيته عجيبة تميزت بصفات نادراً ما اجتمعت في شخص واحد ، فكل جانب من جوانب شخصيته كان كافياً ليكون فناناً مستقلاً . فقد اشتهر فرازلست كعازف بيانو أسطوري ففتح له الأبواب وعلقت الترحاب لينا حل ، فسحر الطقة الأرستقراطية بعزفه المعجز على آلة البيانو ، كما سحر نساء تلك الطقة بجمال صوته ، بعد أن بلغ أعلى مكانة يمكن أن يعلم بها فنان في أى عصر من العصور . ولكن العجيب أنه وهو في قمة شهرته ، زهد

عشر من عمره كتب إثنًا عشر دراسة (Etude) لليانو ، وهي ذاتها التي أصبحت فيما بعد (إثنًا عشر دراسة في العزف الرفيع السامي) "Etudes d'execution transcendente" وأُعِلَّت الرابعة منها لتصبح القصيدة السيمفونية (Mazeppa). وفي ذات الوقت بدأ فرانز ليست في القيام بعدد لا يحصى من الجولات في كل أنحاء أوروبا ، مما حقق له الشهرة على المستوى الدولي كعازف صَنَّاغ (قربوتيزو) لليانو .

وقد كان فرانز ليست مولعاً بالأدب ، كما كان صديقاً لمعدن من الأدباء والشعراء ، وخاصة الشعراء القرنين لاسارتين Lamartine (1790 - 1869) وفكتور هوجو Victor Hugo (1802 - 1885) ، كما كان مؤلفه القصصين هم : مونتال (Montaigne) وكانت (Kant) وباسكال (Pascal) وشاتوبريان (Chateaubriand) ولامين (Lamennais) وكونستانات (Constant) وسينسكورت (Senacourt). ورعا كان شغف فرانز ليست بالأدب هو الذي قاده إلى محاولة التوفيق الكامل بين الشعر والموسيقى في قصائده السيمفونية . وقد توصل إلى فكرة القصيدة السيمفونية من الناحية الموسيقية متأثراً بما قام به مؤلف الموسيقى الفرنسي هيكتور برليوز في سيمفونيته الخيالية - (Fantastic Symphony) عندما استخدم الفكرة الثابتة (أو المسطرة) "Jdee Fixe" ليربط بها الحركات الخمس للسيمفونية فكتب فرانز ليست مؤلفاً موسيقياً في حركة واحدة طويلة مترابطة ، ولكنه احتفظ في داخلها بالتباين في السرعة والمادة اللحنية بما يحقق التناقض المنطقي للتصوير الموسيقي . وبهذا

خرج إلى حيز الوجود مؤلف القصيدة السيمفونية (Symphonic Poem) أو (Tone Poem) على يد فرانز ليست ، فحقق في قصائده السيمفونية فكرة البرنامج العامة ، وذلك من خلال تناول لحن خاص مكرر Themeatic Teatment يظهر عدة مرات بصورة مختلفة ومتنوعة ، وأصبحت هذه الطريقة الخاصة التي قَلَّم بها فرانز ليست أفكاره تسمى (تحوير الألحان) "Themes Trans for mation" ، وبينما كان هيكتور برليوز يستخدم فكرته الثابتة ككرة محولة لقصص من الخارج إلى قصص موسيقى متغير ، فإن فرانز ليست قد



بمجرد إدراكه لمواهبه . وقد أراد الأب بذلك أن يخلق في ابنه آماله وأحلامه - التي لم ينجح هو في تحقيقها - في أن يصبح عازفاً بارعاً (صَنَّاغاً) ، وعندها بلغ العشي التاسعة من عمره قَلَّمَ حفله الأول كعازف بيانو في قصر استرازي فقول بالترحاب والإعجاب ، مما دفع الجمهور الأرستقراطي أن يشار لإعائته مالياً ليكمل دراسته الموسيقية في مدينة فيينا . وهناك درس فرانز ليست هل للؤلؤف الموسيقى وعازف البيانو الشهير كارل تشير Carl Czerny (1791 - 1857) ، كما درس التأليف الموسيقي على المؤلف الإيطالي المقيم في فيينا أنطونيو ساليري Antonio Salieri (1750 - 1825) . وفي عام 1823 سافر فرانز ليست إلى مدينة باريس ، وهناك قضى الجزء الأكبر من حياته ، حيث درس على مؤلف الاوبرا الإيطالي باير فيرديناندو Paer Ferdinando (1771 - 1839) الذي دفعه لتأليف أوبرا دون شانشي (Don Sancho) وهو في الثانية عشر والنصف من عمره ، وعنده عرَّضها لقيت قليلاً من النجاح . وعندها بلغ فرانز ليست الخامسة

tana (1824 - 1884) بورودين Boro-din (1833 - 1887) دين Debussy (1862 - 1918) ودوكا Dukas (1865 - 1935) وسيليبوس Sibelius (1865 - 1957) . وقد كان فرانز ليست قائداً بارعاً للأوركسترا ومعلماً فذاً ، كان طلبته يسعون إليه من كل أنحاء أوروبا ويتبعونه أينما ذهب .

كانت هذه هي جوانب شخصية عازف البيانو الأسطوري ومؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست ، الذي ولد في قرية رايدنج (Raiding) المجرية - وهي الآن تبسج النمسا - في الثاني والعشرين من أكتوبر 1811 ، وكان أبوه موسيقياً ممتازاً ، يعزف على آلات البيانو والكمان والجيتار والغولت ، وكان يعمل محاسباً لدى أسرة استرازي في وقت كان قصر الأسرة مازال يحتفظ ببعض بهائه القديم . وقد تعلم فرانز ليست اللغة الألمانية - مثل كل مواطنيه - كلغة أولى ، ولكنه لم يستطع أبداً أن يتقن لغة بلاده . وقد لقيت مواهبه الموسيقية عناية مبكرة إذ تولى والده تعليمه

استخدم موتيفاته اللحنية باعتبارها الجواهر الذي يشكل منه تصميمه الموسيقي بطريقة من التشريع لا تتحكم فيها أو توجهها ضرورة الديباغة للموسيقية البنائية ، وإنما توجهها دراسة الموضوع وتقدمها إلى التعبير الموسيقي . وقد إستلهم فرانتز ليست قصائده السيمفونية من قصائد شعرية لكل من : الشاعرين الفرنسيين فيكتور هوجو ، ولامارتين ، والشاعر الألماني يوهان وفغانج قرون جوتيه Johann Wolfgang Von Goethe (1749 - 1832) والشاعر الإنجليزي وليام شكسبير William Shakespeare (1564 - 1616) والشاعر الإيطالي دانتي البيجيري Dante Alighieri (1265 - 1321) كما أن فرانتز ليست قد رجع إلى بعض الأحيان إلى فن الرسم لاستلهم موضوعاته . وقد كتب اثنتا عشر قصيدا سيمفونيا أشهرها الثالث والمعروف باسم المقدمات (Les Preludes) والذي كُتب على أساس قصيدة للشاعر لامارتين تحمل نفس الاسم وجاء فيها ما يلي :

وما حياتي إلا سلسلة من المقدمات إلى تلك الأنشودة المجهولة التي يعزف الموت أولى نغماتها الخفيفة ؟ الفجر الساحر لكل وجود يرفه الحبه ولكن من الذي قدر له ألا تقطع نبضات المساعدة الأولى في قلبه عواصف تبدد جيهاج آماله الأثيرة وتلتهم كمدليه المقدس ينيران فيها الغاشم ؟ أي روح لم تصبها صدمات مثل تلك العواصف ، فلا تلتبس السكنية العذبة في حياة الريف ، وتندش فيه السؤوي ؟ ومع ذلك فإن الإنسان نادراً ما يجلد إلى السكنية المطيعة التي ربطته من البداية بأحضان الطبيعة ويعجز أن يثق التأثير لغيره سرعان ما تجده عند موقع الخطر ليأبى كانت الحرب التي تناديه في صفوفها . فهناك في الصراع يسجد مرة ثانية تحقيقه الكامل لذاته وسيطرته الكاملة على قواه .

وفيما يلي بيان بالقصائد السيمفونية التي كتبها فرانتز ليست :

- 1 - بروميثيوس (1800). Prometheus .
- 2 - أورفيوس (1804 - 1809). Orpheus .
- 3 - المقدمات (1809). Les Preludes .

٤ - تاسو (1801) .

Tasso .

٥ - منجارية (المجر) (1806). Hungaria .

٦ - معركة الهون (1806). Die Hunnensch Lacht .

٧ - ما يسمع على الجبل (1810 - 1807) .

Ce qu'on enyend sur la Montagne .

٨ - مرثية البطولة (1807). Heroide Funebre .

٩ - مازيبا (1808). Mazeppa .

١٠ - هاملت (1809). Hamlet .

١١ - المثل العليا (1809). Die Ideale .

١٢ - أنغام احتفالية (1803 - 1809) .

Freest Lang .

وفي نفس الفترة - الخمسينيات من القرن التاسع عشر - كتب فرانتز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما :

سيمفونية فاوست (1803 - 1811) و سيمفونية دانتي (1806) ، ويظهر في هاتين السيمفونيتين تأثير بيتوفن Beeth-oven (1770 - 1827) وتصوراً في سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فجنده في ختام سيمفونية فاوست استخدم كورس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانتز ليست في ختام سيمفونية دانتي كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnifi- cat) باللحن الجريجوري ، وبينما كان فرانتز ليست في قمة مجده الفني وشهرته السولية ، زهد كل ذلك الجهد وتلك الشهرة - كما سبق القول - وإنجه إلى مدينة قايار ، وعاش فيها ما بين عامي 1817 و 1811 ليحمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته في العزف لتحقيق القوة في التعبير الموسيقي ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابودياته المجرية العشرين ، و ٥ سنوات التسجيل Annee de Pelerinage ، ودراسات في العزف الرفيع السامي (1804) ، وفي تلك الفترة البالغة

الخصوية الفنية كتب فرانتز ليست قداس مدينة جران Gran Mass ، ولحن المزمير الثالث عشر ، الذي احتوى على غناء متجهد لصوت تنور متفرد ، وكلا العملين كتبهما عام 1800 ، بالإضافة إلى كونشرتو البيانو والأوركسترا في مقام سي يمول الكبير (1807) ، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً في تلك الفترة . وفي عام 1811 غادر فرانتز ليست مدينة قايار ، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء ، ففضل ترك المدينة وإنجه إلى مدينة روما حيث بقي فيها حتى عام 1819 ، وهناك إنجه إلى الكنيسة وانخرط في سلك الكهنوت ، وأصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liszt) ، وفي تلك الفترة عُيِّن عليه روح التصوف الديني فكتب أعضالاً مؤثرة تذكر منها : أورتيوريو أسطورة القديسة اليزابيث . (The Legend of ST)

وفي نفس الفترة - الخمسينيات من القرن التاسع عشر - كتب فرانتز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما : سيمفونية فاوست (1803 - 1811) و سيمفونية دانتي (1806) ، ويظهر في هاتين السيمفونيتين تأثير بيتوفن Beeth-oven (1770 - 1827) وتصوراً في سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فجنده في ختام سيمفونية فاوست استخدم كورس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانتز ليست في ختام سيمفونية دانتي كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnifi- cat) باللحن الجريجوري ، وبينما كان فرانتز ليست في قمة مجده الفني وشهرته السولية ، زهد كل ذلك الجهد وتلك الشهرة - كما سبق القول - وإنجه إلى مدينة قايار ، وعاش فيها ما بين عامي 1817 و 1811 ليحمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته في العزف لتحقيق القوة في التعبير الموسيقي ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابودياته المجرية العشرين ، و ٥ سنوات التسجيل Annee de Pelerinage ، ودراسات في العزف الرفيع (1804) ، ودراسات في العزف الرفيع

السامي (١٨٥٤)، وفي تلك الفترة للبالغة الخصوبة الفنية كتب فرانتز ليست « دلماس مدينة جران Gran Mass » و« نين المصور الثالث عشر »، الذي احتوى على غناء متجه لصوت تنور متفرد، وكلا العملين كتبهما عام ١٨٥٥، بالإضافة إلى كونشيرتو البيانو والأوركسترا في مقام سي بيمول الكبير (١٨٥٧)، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً في تلك الفترة. وفي عام ١٨٦١ غادر فرانتز ليست مدينة قائما، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء، ففضل ترك المدينة واتجه إلى مدينة روما حيث بقي فيها حتى عام ١٨٦٩، وهناك اتجه إلى الكنيسة وإنشطر في سلك الكهنوت، وأصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liszt)، وفي تلك الفترة غلبت عليه روح التصوف الديني فكتب أعمالاً مؤثرة نذكر منها: أوراتوريو أسطورة القديسة الزابيث (The Legend of St. Elizabeth)، وأوراتوريو للمسيح «Christus».

وبتأثيره من عام ١٨٦٩ وحتى وفاته قسّم فرانتز ليست وقته بين كل من قائما وروما وبيوداست، حيث تلقى في كل مكان أعلى مراتب التكريم والتبجيل. وفي أواخر حياته قام بجولة أخيرة قاد خلالها قداس جران في لندن، وأوراتوريو القديسة الزابيث في باريس.

وقد كانت تلك آخر رحلاته حيث أصيب بعدها بالتهاب رئوي ومات في الحادي والثلاثين من يوليو عام ١٨٨٦ بمدينة بايرويت (Bayreuth). وهذا أسدل الستار عن حياة شخصية من أبرز الشخصيات الموسيقية في القرن التاسع عشر.

أهمية فرانتز ليست :

إن أهمية فرانتز ليست تزداد بسبب تعدد مواهبه، فهو كما أشرنا كمازف بيانو كان أسطوريا في أسلوبه في الأداء، فكانت مؤلفاته المبكرة للبيانو تميل إلى الاستعراض وإظهار البراعة، ولكنه اتجه بعد ذلك إلى الاستفادة من تلك المهارة الحجازية في العزف لإظهار قوة التعبير التي يمكن الحصول عليها من آلة البيانو، فكان ما وصل إليه شيئا جديداً لم يعرفه أحد قبله. وبالإضافة إلى ذلك فقد قام بإعداد

الكثير من الأعمال الأوركسترالية والغنائية والأوبرالية لم يكن أدلوا لها آلة بيانو متفردة. وعمله الكبير هو إبتكاره المؤلف (القصيد السيمفوني) وكذلك فقد تأثر في كتابته للأوركسترا بأفكار هيكتور برليوز، كما تأثر بسببه فونية الخيالية كما سبق القول. وكذلك فقد تأثر فرانتز ليست بشاعرية المؤلف البولندي فريدريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) الذي عاش النصف الثاني من حياته في مدينة باريس. حيث كان يعيش فرانتز ليست - كما تأثر بأفكار شوبان في استلهاام التراث الشعبي بلاده، وربما يضاف إلى ذلك الزيارة التي قام بها فرانتز ليست لحسقط رأسه قريه (براينينج) حيث أقام له الفجر حفل تكريم خاص، ربما يكون قد أوحى له بفكرة كتابة الرايسوديات المحفارية العشرين التي تعتبر مع مؤلفات البرلوز و«اللازوركا لشوبان» بلورا وجهت نظر المؤلفين الآخرين إلى أهمية الرجوع إلى التراث الشعبي الموسيقي كمصدر للإلهام، حتى تبلور ذلك في اتجاه قومي في الموسيقى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقاده الخمسة الكبار في روسيا، ولا يفوتنا أن عمل فرانتز ليست كقائد للأوركسترا قد أتاح له فرصة تقديم أعمال المؤلفين الشبان ذوي الأفكار الثورية وخاصة برليوز و«ماجر» وبالإضافة إلى ما ذكرنا فإن فرانتز ليست كان سابقا لعصره في عدة نواحي هي :

● في أعماله الأخيرة لم يتقيد بقواعد الاتصال من مقام موسيقي إلى آخر، واستخدم التالقات الكروماتية بكثرة، وبذلك قدّم خطى أولى الخطوات نحو اللامقامية (atonality) التي عرفت في القرن العشرين.

● في الكثير من أعماله مثل (Fountains of the ville d'Este) (Nuage grise) كان فرانتز ليست خياليا، فقدم في موسيقاه معنى التعبير عن الطبيعة وعن المشاعر، وقادة هذا استخدام صيغ موسيقية جديدة تماما. وقد جعله هذا واحداً من أعظم الرواد المبشرين بالموسيا الحديثة فقد تنبأ بالتالقات والتخطيط المارموني الذي قام به المؤلف الفرنسي كلود ديبوسي Claude Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨)، وكذلك فقد بشر بالتكنيك الذي استعمله المؤلف الفرنسي

موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥ - ١٩٣٧).

والجدير بالذكر أن أهمية إنجازات فرانتز ليست كمؤلف موسيقي لم تقدر أحيانا حق قدرها، وكذلك ما أحدثه من تطوير في تكنيك عزف آلة البيانو حيث حولها من آلة تقليدية البورجوازيين إلى أبعد القوي الملاحمية والبلاغة الشعرية، كما كان فرانتز ليست، بطل المدونة الانثوية الجديدة في الموسيقى التي رأت أن الأدب والعناصر ذات البرنامج كإجازة أساسية للموسيقا، وجعل المارمونية والاستكشافات الأوركسترالية تتزايد بجولة تناسب مكانته الفنية العالية. . . وبعد فقد كانت هله لحة من حياة وإنجازات عازف البيانو والمؤلف الموسيقي المجرى الكبير فرانتز ليست. . . وإلى اللقاء إن شاء الله مع مؤلف موسيقي

آخر

المراجع

- ١- نيودوم. - فني. تاريخ الموسيقى العالمية - ترجمة سمحة الخولي ومحمد هادي عبد الرحيم، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٢.
- ٢- مؤاد زكريا: الموسيقي الأوروبية في القرن التاسع عشر، محيط الفنون، الجزء الثاني (الموسيقى) (دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١).
- ٣- سكوت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٤.
- ٤- هوسجو لاينغستريت: الموسيقى والحضارة، ترجمة أحمد حمدي عمود الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.

- ٥- Arthur Jacobs: The New Penguin Dictio nary of Music, Penguin Books, England, 1984.
- Christine Ammer: Harpen's Dictionary of Music, Barnes, Noble Books, New York, 1973.
- J. A. Westrup And F. li. Harrison: Col lins Music Encyclopedia, Collins clear-Type Press, London, 1959.
- The Larousse Encyclopedia of Music- A Editor Geoffrey Hindley, London, 1982.



الغربية ، ويعتمد على اليد العاملة الموجودة في أوروبا . أما بالنسبة للتجمع الرباعي فأنا أرى تناوئين في الصحف لم تعرف بعد ترجمة لها . لذلك احتفظ برأىي إلى أن أرى السياسات الفعلية والاجتماعية وحجم الممارسات .

القضية الثانية مستقبل العلاقات السودانية المصرية . وعلاقتنا بالسودان من أهم العلاقات العربية لذا لا بد من معرفة التعقيدات الموجودة في الموضوع . كان في السودان دائماً تياران : تيار الحركة المهدية الذي يريد الاستقلال عن مصر لأن مصر كانت مستعمرة وقوة خارجة عن البلد ورأى آخر عائل الاتحاد مع مصر وحدة الحركة الوطنية السودانية . ثم جاءت ثورة يوليو تمير عن موجة جديدة موجبة ما بعد الحرب العالمية الثانية وقد أدركت ضرورة تحرر السودان مما لا بد معه أن يستعمل حق تقرير المصير ويبدى رأيه في استفتاء حر . - انتصر الحزب الاتحادي - وأعلن إستقلال السودان ومن وقتها اختصار الشعب السوداني الاستقلال .

وهناك أيضاً إتهام أن مصر في العصر الحديث تفضل أن يكون في السودان - حاكم تتفق معه - وانتهى الموضوع ؟ فالتناقض المبالء الأول مع الفريق عبود والاتفاقية الثانية مع النسيرو كل اتفاقيتها عقدت مع العسكريين .

لذلك أرى أهمية وضع الجدول القبائلي والطائفية والصوفية في التعامل - بعيداً عن القاموس الأوربي - وصل الطرف القوي حل عقد الطرف الضعيف . أي أن نعطى هذه التيارات وقتاً لتعرف مصالحها وتعرف الاختيار السوداني الصحيح .

القضية الثالثة مستقبل الديمقراطية في مصر . الديمقراطية كهدف مهم لكل شعب فهي وسيلة للوصول إلى أحسن الطرق للحكم . ولها تتعدد الطرق . وهي اختراع حديث من أحدث الاختراعات . إذا شئت التحديد بشكلها الكامل - مع حرب الاستقلال في أمريكا منذ مائتي سنة . وفي فرنسا مع الثورة الفرنسية جاءت جمهوريات عسكرية وغير عسكرية ؛ الحالى . إنجلترا أكبر بلد إندعت إلى الحيط بعد وقت طويل ومراحل كثيرة حتى القرن

من اللقاءات والندوات الثقافية للهيئة العامة للكتاب | رمضان ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م |

عرض : حسن سرور

بتعدد الاجتهادات وزوايا الرؤية فيها يشغلنا ، تعددت القضايا التي ثار حولها النقاش في ليالي رمضان الماضي عن مسموم التعليم والمستقبل والتنمية والديمقراطية والوحدة العربية والمشكلات الاقتصادية والشريعة الإسلامية . تلك تصورات تقف وراء التفكير في مثل تلك اللقاءات كهدف اساسي يفتح الباب للحوار الواسع بين جميع المدارس الفكرية ووجهات النظر المتباينة حتى نتوصل إلى المفاهيم الرئيسية للحوار الوطني الحقيقي لبعض ما يؤرقنا من مشكلات .

بنموها العلمي والتقى وإحترام حقوق الإنسان والعدالة والمساواة .

عندنا تجارب وحدوية انتجها نسيباً مجلس التعاون الخليجي الذي يجمع مجتمعات متمثلة من حيث البنية الصحراوية البدوية ، ومصدر دخل واحد هو البترول ، وشعوب متقاربة وقد أدت ظروف الحرب الايرانية العراقية إلى التنام هذا المجلس . أما التكتل الغربي إستجابة لخطر الوحدة الأوروبية ١٩٩٢ فشمال افريقيا أكبر سوق لصادراته هي أوروبا

اللقاء الفكري الأول مع الكاتب أحمد بهاء الدين

تناول الكاتب الكبير أربع قضايا تشغل البيت المصري ، ويثار حولها الجدل ؛ القضية الأولى مجلس التعاون العربي الذي تشكل أخيراً بين مصر والعراق والأردن واليمن الشمالي ؛ بداية أننا من المؤمنين بقضايا الوحدة العربية وأهتم بآلية حركة وحدوية أو أبة خطيرة في هذا الخط . فالآن نحن نعيش عصر التكتلات الكبرى والمعايير الجديدة ولا يكتب لأمة مكان في التاريخ إلا

التاسع عشر بانتظام وتلجج . (حق التصوت في إنجلترا حتى القرن التاسع عشر قاصر على دافعي الضرائب) الشرط الاساسي لاستقرار الديمقراطية ان يصل المجتمع إلى درجة من النضج الاقتصادي والاجتماعي .

كان في مصر مجلس تشريعي . وفي وقت لم يكن في بعض دول أوروبا برلمانات . يقال إننا بدأنا النهضة الصناعية مع اليابان ، ولكن جاء الاستعمار وأوقف هذا النموذج سبعين عاماً .

كيف نلقي من هذه الحسبة الاستعمار : ومن يقرأ عملية استعمار مصر تقرير اللورد كرومر (كشف بالمصانع التي فكشوها) . الاستعمار يبيت عن أسواق وخامات وفك الصناعة آخر البلد مشات السنين نفس الشيء سياسياً . أعطيك ملعباً والتزم باللعب في هذا الملعب . اكتشف الانجليز طريقة إعطاء بعض المسوحات . خدعة جديدة و التعددية) وهي ليست الديمقراطية ولكنها محطة . ومصر أول البلاد التي جربت التعددية . قيود التعددية ولدت في مصر والاستعمار كان يصرّف ما يفعله يعطى الناس خطوة ويُدعم السلطة الموجودة في الحكم .

الفضية الرابعة الشريعة الاسلامية . كيف نفهم الشرع ؟ من الذي يمثل الشريعة الاسلامية ؟ مجموع كتابات المجتهدين عبر ألف وأربعمائة سنة ، ملايين الكتب تراثنا عبر أربعة عشر قرناً . أنا أقول : إن الله منحنى درجة معقولة من الثقافة تسمح لي أن أختلف مع أكبر الأئمة لأن الإسم ليس رسولاً بل هو عالم متخصص أرجع إلى كتبه ولا أستطيع أن أخضع عقل في القرن العشرين - قرن المعرفة والثقافة - قبل النقاش للشعار . قل لي أولاً فهمك كذا في الموضوع الفلاني ...

الأمة الاسلامية عندها مشاكل كثيرة في الطعام والاستقلال والعدالة والبعض يثير مشاكل جزئية - حدود غطاء الرأس ، الجلاية قصيرة أم طويلة - في فقهاء الفروع عندما اشتد الضغط والفهر أصدر بعض الفقهاء الفتوى التي تناسب الحكام وأغلغوا باب الاجتهاد واهتموا بالمسائل الفرعية التي لا تغضب أحداً . مازالوا هم أهل صوت .

نحن نحتاج إلى فقهاء يتناولون قضايا الفقر والغنى والعدل الاجتماعي . واعتقد أن الشريعة الاسلامية في نسيج كل مواطن . لا أحد يرفض القرآن والسنة ولكن التفسير على نقاش وهذا ليس طمعاً بل يجب التفرقة بين التاريخ الذي يصنعه البشر والشريعة .

١٢ ابريل ١٩٨٩

الثقافة الفكرية الثاني مع الدكتور

عبد المنعم النمر

أريد أن أطرح موضوعاً حول بعض المفاهيم وما استقر عليه رأيي ورأي كثير من المثقفين من معنى « الثقافة » فهذه الكلمة تستخدم استخداماً خاطئاً وبعيداً عن الصواب فنحن نقول : إن فلاناً مثقف قراً كثيراً وعنده معلومات كثيرة . كما نطلق كلمة مثقف على المتعلمين - هذه الكلمة يجب أن تأخذ مكانها في مصر - وإن تستخدم في موضعها فالثقافة تعني في تعريفها وملولها الأصل الحالة الوجدانية المستقرة في نفس الإنسان تجاه الحكم على الأشياء أصامه . ما الذي يجعلنا نقيّل أشياء ونرفض أشياء .

الثقافة حصيلة امتزاج اللغة والدين والعادات والتقاليد والبيئة تكون الإنسان . يأخذ عن والديه والدين وتاريخ بلاده . البيئة التي يتفاعل معها تنشأ حالة يحكم بها على الأشياء وتتصل بالدين والعادات والتقاليد وتكون ذاته الشخصية .

التقاليد العريقة الطيبة التي نشأ عليها وحسرس الناس على الأعراض وولاء الإنسان إلى الأسرة هذه الأشياء هي التي

تكون ما نسميه « الثقافة » التي يبنينا وبينها العلم . العلم لا يكون مادة من مواد الثقافة . العلم يكشف عن هذه الأشياء . تأتي آية تشير إلى ظاهرة ويأت العلم ويزيدنا تحسناً بذلك . قال تعالى : « فلا أقسم بمواقع النجوم » حيناً يأت الشرح ونستعين بعلم الفلك يربنا واقعها والمواقع تدل على الأشياء . فعلم الفلك علم وليس ثقافة .

أما المدنية يمكن أن تنقل من البدو إلى أمريكا وبالعكس فمظاهر المدنية التي نعيش بها الآن (السلاج ، الكمبيوتر ...) تستخدم في قلب البدو الكهنوتي وفي الصحراء في آن واحد . والحضارة كتاج للثقافة ترتبط بتسلك الأمة بثقافتها .

الحضارة الوجه الآخر الذي تولده الثقافة . الإسلام حرم تصوير ما به روح لذلك لا نجد الصور الإسلامي يرسم إنساناً كاملاً أو عصفوراً على الرغم من أنهم برعوا في الخط تماماً وجعلوا منه فناً رقيقاً لا نظير له في مكان آخر . ولولا أن عندهم حكماً لتحريم إقامة التماثيل لوجدت الفن الإسلامي زاخراً بالتماثيل .

الحضارة إنعكاس لرقى الثقافة والثقافة شخصية الأمة . ما هو الشيء الذي يمثل الشخصية الانجليزية ، ويفصلها عن الشخصية الفرنسية . كل أمة لها شخصية خاصة . أما الغزو الثقافي هو الذي يجعلك تحكم على الأمور بما يخالف إسلامك ويبتكع وعاداتك ولغتك والجو العام الذي نشأت فيه . لثقافة طبيعة وفطرة . ومن هنا نفق ضد الغزو الثقافي الذي يجعلنا



نفرض في حكم أصيل من أحكام ديننا .
 تخضر كما تحب وتمدح كما ترغب لكن
 أصولك لا تفرض فيها بأى حال من
 الأحوال . الغزو الثقافي يبدأ باستحسان
 شيء ما ثم تقليله فتصير مطلبهم في الأمور
 التي تختلف معهم فيها . فنحن نختلف
 جذرياً . للشرق فكر خاص في الوجود
 وأحكام خاصة . ونحن نريد أن ننقى
 طبيعتنا وشخصيتنا حتى نظل الأمة
 الإسلامية التي لها كيائها وتمسك بالمان
 الكبرى في حياتنا .

١٩ أبريل ١٩٨٩

اللقاء الفكري الثالث مع الكاتب

مكرم محمد أحمد

في البداية لابد من وجود أرضية مشتركة
 للحوار . أثر بعض المشكلات المتعلقة
 بطبيعة المرحلة الراهنة : التضاعف بين
 الديمقراطية والقضايا الاقتصادية - جزء منها
 لا يمكن أن نسميه عيوباً هيكلية - علم
 قدرتنا على تنظيم مقدرات هذا المجتمع
 تنظيمياً صحيحاً . نعانى من مشكلة كثافة
 سكانية . بلد فقيرة الموارد . كيفية إدارة
 مشكلات هذا المجتمع . قضية حل نصل
 إلى إتفاق مع صندوق البنك الدولي أم
 لا ؟ وهل الاتفاق يحل مشكلة مصر
 الاقتصادية ؟ نحن مدنيون لأننا نستهلك
 أكثر مما نتجج - الموارد محدودة - نستورد أكثر
 بقايا نظام يوليو ١٩٥٢ وبقياء الحقبة
 الساداتية . وكأم فلسفات ورجال و رؤى .
 ● أموال العاملين في الخارج ، تصورنا قدرتنا
 على السداد تتعامل مع التصدير . إهمال
 الأرض الزراعية . معدلات التنمية
 الزراعية والصناعية في هبوط .

● الصندوق (وكلاء الدائنين) يتأكد أننا
 نصنع فائضاً يمكننا من سداد الديون من
 الذي يقع عليه عبء الاسعار . لابد لهذه
 البلد أن تحقق فائضاً يمكنه من سداد ديونه
 (زيادة الاسعار - زيادة الضرائب - قلة
 الاتفاق) الصندوق يمدد وربما كان تحذيره
 حقيقياً . لابد لنا من رؤية مقابلة لرؤية
 الصندوق بل هناك أبعد من المشكلة
 الاقتصادية مصر تدخل إلى (عمرة) وما لم
 يقع بالفعل إتفاق وطني أن ندخل مصر إلى
 (عمرة) شاملة .

● يتبادل هذه العناصر عناصر قوة إذا
 ما أحسن استخدامها تستطيع أن تخرج .

ولا نقطع الطريق على هذه المسيرة ونطالب
 بشروط أكثر وضمانات أكثر لكي يقف
 العقل مرة أخرى .

في المرحلة التي أشرنا حولها بعض
 الملاحظات تحتاج إلى الصحافة . لابد أن
 تتغير القوانين حتى تقل الصواب على إنشاء
 الصحف . ترديد مزيداً من الصحف
 الجديدة . مصلحة الوطن في أن يكون لكل
 تيار منير . ونحن نرى الصحافة بكل
 مدارسها عنصر قوة في اتجاه الديمقراطية .
 والصحافة لا تعطي لأحد التأييد على
 بياض ، بل لابد أن يكون هدف رئيسي هو
 الموضوعية .

٢٦ أبريل ١٩٨٩

التنوع الأولي

نبذة حدود الحرية في التعبير الأدبي

د . عبد المنعم طيمية :

كنت أؤثر أن يكون العنوان « الحرية في
 التعبير الأدبي » وليس حدود الحرية ، لأن
 الفن في جوهره الأصل غير حر وحرية اللزمان
 والمكان ، وهذا التحرير يكون من الواقع
 الزائف ليصل به إلى الواقع الحقيقي ،
 وليس الفن للفن أبداً ، وإنما الفن في سبيل
 الحرية . وهناك شيئاً يحكران الفن وهما
 الأدباء والأوصياء . وسأعالج الفن في
 مستويين الأول جمالي ، والثاني اجتماعي .

ومن الزاوية الأولى - لطلما سمعنا عن الفن
 والحياة ، الفن والمجتمع . إن الفن ما هو
 إلا إدراك جمالي للحياة . والفعل الفني
 تشكيل فني للواقع وصولاً لإدراك الواقع
 الذي يحتوي على الطبيعي والاجتماعي .

وهذه ليست معجزة ، ولابد ليس فيها هذا
 الحجم (تاويان - كوربا - سنفافورة) .
 عناصر هذه القوة يمكن أن تمر عن نفسها
 بالاعتماد على النفس . والعالم يعيش على
 الاعتماد المتبادل وعليها أن تحقق الاعتمادية
 المتبادلة . وتجربة إنجاز البنية الأساسية التي
 تكلفت كثيراً تمر عن عنصر القوة وربما
 بدونها لم تكن هناك مصر . الاعتماد على
 النفس لا يمكن إلا بمجموع المصريين إذا
 أنت لم تعاون نفسك فالعانة تتخذ شكل
 بأس بعض الظواهر في النقابات . ما حدث
 في نادي أعضاء هيئة التدريس ، إجماعات
 الغرف التجارية . هذه الظواهر ستستمر
 ما لم يقع إتفاق وطني على الخلاص ليس من
 أجل مصر النظام ولكن المجتمع ككل . إنما
 فرصة أن نتكلم ونتحاور بشجاعة مصر
 رفضت أن يحكمها نظام شمولى . كثرت
 بالحكم الشمولى . لا طريق إلا أن نحافظ
 على هذه الخطوات الديمقراطية . لا أتفل
 باباً شمولياً لكني أدخل في حجرة النظام
 الديمقراطي . ويخرج النظام الديمقراطي
 من النظام الشمولى فيقع الانسلاخ على هذه
 الطريقة التي نحيها . إن مرحلة الانتقال
 من النظام الشمولى إلى النظام الديمقراطي
 ينبغي أن نحرص خلاله وإن هذا الطريق
 إنتصار لكثير من القيم الصحيحة لهذا
 العصر وسوف نصل بذلك إلى الديمقراطية
 الحقيقية .

عندما اسأل كيف تحمل مشكلاتنا
 الاقتصادية من خلال الحل الإسلامي اتلقى
 إتهاماً بالكفر . السؤال يرتبط بالعقل
 وانحصب فترات الاسلام هي عندما ساد
 العقل فالفضية اعمال وتعزيز الديمقراطية

والأدراك معرفة . إذن الفن يعطينا معرفة ولكنها معرفة جالية . وإذا نظرنا إلى الفن والمجتمع ، فإننا نرى أن الفن يمثل خصوصية لم تتحدد كعلم إلا في العصور الحديثة . فكان أمره سحرًا وغير علمي . والصراع لا يعطي وجهه الحقيقي إلا في الفن . انشاء توطئة للفن ، لأن الفن يمثل كل دروب الصراع الاجتماعي .

إذن كيف نحمل أنفسنا من الادعاء والأوصياء في الفن ما السبيل إلى هذا : أولاً : في المجتمع المركب والحديث الذي يشمل طبقات متصارعة وأفكاراً متصارعة . في هذا المجتمع لا سبيل لحماية المجتمع بدون رأى عام قوى ومتفق ولا بد أن يتم هذا بإدراج دراسة الفن في كل مراحل التعليم .

ثانياً : وجود مجموعة من أهل الاختصاص لحماية الفن من الادعاء الذين يتلون الفن وهو ما نلاحظه في الصحف كل يوم . لا بد لوجود تلك المجموعات لتدريب الرأى العام حتى يكون متفقا وفي المستوى اللازم لحماية الفن .

ثالثاً : تنشيط الجمعيات والجمعيات والشابات بحيث تنهض بمسئولياتها في التوجيه والحكم والحماية .

د. محمد حناي :

فكرة حدود الحرية فكرة لافتة لأن كل فنان ما هو إلا عر وداعي للحرية ولكن إلى أي حد يستطيع أن يكون الفنان حراً وهناك جانبان :

الأول فردي يتصل بالفنان .

الثاني : اجتماعي يتصل بالثقافة .

فدائرة الإبداع تتمثل في الثلث مبدع ، عمل فني ، متلقي ، وهناك بعض الفنانين الأمريكيين الأياحين الذي انحلوا الجنس وسيلة للفن من خلال الصدمة للمتلقى نجمع بعضهم وبعضهم فشل ، ولابد أن أضمن وصول العمل الأدبي للمتلقين ثم تقليل رد الفعل ، وثمة مقولة مشهورة : إن كل فنان يسهم إلى حد ما في صنع اللوثق الأدبي الذي يشترك في تسويق عمله في المستقبل .

وفي الحقيقة إن الفنان ليس حراً بصورة مطلقة . فالحرية المطلقة شيء وتشده وهو غير موجود بالرمة فالفنان دوماً محكوم بواقعه

وعصره والفنان ابن هذا العصر أيا كان خلافه مع المجتمع وهو محدود بمعطيات عصره أثناء خطابه لأهل هذا العصر . ولا يجب أن يقول إنني أسبق عصرى بمراحل وسوف يتولقو إبنائه الجيل القادم - قد يحدث هذا - ويمكن أن اتخذ كتاب سلمان رشدى مثلاً على هذا . لقد أراد صاحبه أن يسخر من الدين الاسلامي وليس الأديان كلها . موجياً بأنه يؤمن بعالم آخر . وفي سبه للمقنسات لم يكن حراً . لأنه عندما يفعل هذا لا يكون حراً إنما كان لذلك رد فعل آخر يتمثل في حرية الآخرين الذين قاطعوادار النشر . إنني أعتقد هذا المثال لا يبين أن الحرية مشروطة .

د. عبد العزيز حمودة :

في الحقيقة أنه منذ عرف الإنسان التنظير الأدبي والفني عند أرسطو فإننا نرى أن أرسطو يتحدث عن الفن الذي هو محاكاة الواقع ، فإنه ليس تعبيراً عن الحياة وإنما هو الحياة كما يجب أن تكون ، أي أن العملية الإبداعية في جوهرها إنما هي نقد للواقع . وإذا كنا نقصد بالحرية . ما اصططلح عليه بالحق العام ، فإنني أقصد بالحرية أن الفنان يستطيع للواقع عندما يصوره من رفض واضح للواقع وتمثل هذا فيما قدمه الفنان من تصورات من المدينة الفاضلة .

والنقطة الثانية أننا لم تصل إلى علم دقيق كامل للأدب حتى الآن وإن الفن والإبداع يتناولوا الإنسان في علاقته مع الإنسان أومع الخالق أومع الغيبيات التي تدخلنا في دوائر الميتافيزيقيا . وأتفق أرى إن الفن بطبيعته نقد للواقع . ولابد أن نتفق أن درجات الحرية تختلف في نفس المجتمع ونفس الزمان بين دائرة وأخرى . ولابد أن نتفق على أن الحرية في تناول العلاقة بين الفرد والأخر تتمثل في القيم الاجتماعية التي يمثلها العمل الفني . وفي تناولنا فكرة حدود التعبير فإذا كان في استطاعتي أن أقف في ميدان عام انتقد الملكة أو رئيس الوزراء كان من السفة في هذه الحالة أن أكتب مسرحية مزمنة تتناول بالغمز واللمز ما أريد أن أقوله . لأن هذه الحرية لا ضرورة لها في الإبداع .

ولابد أن نتعرف أن الحرية المطلقة إنما هي نفي لوجود الواقع وتمثل علم إعراف بوجود المجتمع . والاعتراف بالانتهاء للواقع

يحدد على أن أضغ قيوداً حرفي . ومن هذا توصلت إلى أن حرية التعبير لها حدود حتى لو تمثلت داخل المبدع نفسه .

محمد سرور :

أعلن خلاي مع ما قاله د. عبد المنعم تليمة : إن الفن هو الحرية ، فالفن ليس حرية بلا حدود . وسوف استعيد من حديثي كلمة رقابة وأقول بدلاً منها وضع الضوابط فأله أرسل الرسالات للبشر وهي تمثل الضوابط والمعايير في كل الأديان ، ولم تكن النواهي التي وضعها الله للبشر مرة واحدة وكان هناك بعض الترتيبات لكل أمر أو شيء صدر لأن المجتمع تطور من الجاهلية إلى المجتمع البنيوي بعد الاسلام وتطور البشرية فإني أتصور الفن فيها مثل الشعر الذي يتدفق وإذا لم يكن هناك ضوابط ، فإن الزهر يفرق الأرض فلا تأخذ منها خيراً . فالضوابط التي يضعها البشر أو المجتمع للفنان أو المبدع تمثل فائدة هامة حتى تصل رسالته الإبداعية للمتلقين . وإذا أراد الفنان أن يغير من القيم فلا بد أن لا يكون هذا دفعة واحدة حتى يستفيد المجتمع مما يريد ولا يحصل الصدام بين الفنان والتقليد . ولا بد أن يكون للبدع والإبداع خدمة للمجتمع الذي يحمي فيه الفنان ولا أتصور الفن معزولاً عن الناس .

٢٦ أبريل ١٩٨٩

التنوية الثانية

نموذج التجربة الديموقراطية في مصر

د. محمد الدين إبراهيم :

التجربة الديموقراطية في مصر لها جذور تاريخية . أول المحاولات بدأت في القرن الماضي منذ مائة وعشرين عاماً ، مع مجلس الشورى القديم المرتبط بمجموعة جديدة . الطبقة المتوسطة الحديثة بدأت مع البعث التي بدأها محمد علي والمدارس الحديثة . المحاولات الأولى لهذه الطبقة لكي تشارك في السلطة أصبحت بثورة عرابي . حاولت أن تطرق باب السلطة نيابة عن الشعب في ثورة ١٩١٩ وكان لها مطلبان في الاستقلال والديموقراطية . الثورتان كلاهما يلح في مطلب الديموقراطية . ثورة ١٩١٩ بقودها أبناء مصر المصلحون ذرو الفكر المنفتح على الحضارة الغربية . ثورة ١٩١٩ ازدهار على كل الجبهات الفكرية والثقافية في مصر .

بعض عناصر أبناء الطبقة المتوسطة ييشرون بالمستبد العادل ، تؤم بالرجل والزعيم القائد هذه الرقعة مع تمرر العصر الليبرالي في مصر . كامن مع مشكلات إجتماعية أخرى بعضها أتت بعد الحرب العالمية الثانية .

الجولة الثالثة تجريرة الحزب الواحد . التنظيم الواحد . هذه التجربة لاقت قبولاً في العالم العربي وصدى في العالم الثالث . تجربة تعتمد على مطالب شعبية على أنها مقايضة عادلة الديمقراطية بالقضايا الكبرى (قضية الوحدة - تحرير فلسطين) ليس صدقه في إقامة حياة ديمقراطية سليمة في مصر آخر هدف من أهداف الثورة . فجوه نظام ثورة ١٩٥٢ تقايض الديمقراطية بثبات أهداف شعبية نبيلة . جاءت هزيمة ١٩٦٧ ومن هنا بدأ التشكك في جدوى المقايضة نرى الليبرالية الثانية في تاريخ مصر الحديثة إلى ما نشهده الآن من تعددية حزبية مع الرئيس حسني مبارك . للممارسة الديمقراطية تبدو كما أنها ترسوخ وتوسع باستمرار في الأربع سنوات الأولى من حكم الرئيس مبارك في خريف/ صيف ١٩٨٥ .

يسن سراج الدين : الكلام بقدر ما هو سهل إذا تكلمنا بمنطق السرد التاريخي ، والصعب إذا تعاملنا مع الواقع ، أو إذا تحدثنا عن النظريات . أولاً السرد الذي قمه د. سعد الدين إبراهيم منتهى العبقريه ومع ذلك اختلف معه في تصوره أن الطبقة المتوسطة بدأت من مصر محمد علي . وهذه الثورات قامت بها الطبقة الوسطى للوصول إلى السلطة . ربما ثورة ١٩١٩ قامت لتخلص من الاحتلال ومن حكم الخديوي . محاولة أن يحكم الشعب نفسه بنفسه لمصلحته .

كانت قد تكونت طبقة أخرى من البشوات والبهوات مشتركة في المعارضة وكانت أيضا في السلطة والطبقة الوسطى لم تكن واضحة في المشاركة في الحكم . كبار الملاك أو الملاكيات الكبيرة كان هذا بداية وجود المصريين على الساحة الاقتصادية جاءت الثورة وأتمت هذه الطبقة . فكرة المستبد العادل فكرة غير سليمة . والوفد أيد

المبادئ الست للثورة وأولها إقامة ديمقراطية سليمة . إن الثورة لم تكن قد وضعت قبل قيامها أسلوبياً كاملاً أو إطاراً كاملاً لما ستقوم به أو ستفعله . جاءت فلسفة الثورة بالتدريج ولم تكن موضوعه بل جاءت باجتهادات مختلفة وسنوات مختلفة . إذن كان هذا تمهيداً للثورة . هذه الفترة لم تر ديمقراطية إلى أن انتهى عصر جمال عبد الناصر . هناك إنجازات لمعهد عبد الناصر . تصور الناس أنه سيكون مستبداً عادلاً . لا يكون مقابل للحرية مهما كان المستبد العادل .

عهد مبارك في الواقع تغير حقيقى نحو الديمقراطية وليست كل الأحزاب تختصم الرئيس مبارك بعض شخصيات في هذه الأحزاب ، وإن الرجل وطى من الطراز الأول . والضغوط على هذا الرجل تجعل أى إنسان يضعف ويتنازل . هدفه الأول والأخير سيادة مصر حتى تعتمد على نفسها في استقلال كامل وسيادة . الآن توجد حرية النشر والصحافة على الرغم من المعاناة في إيصال أفكارنا إلى الحزب الحاكم داخل مجلس الشعب .

إن الديمقراطية الحقيقية في نظرى لم تستكمل بعد ! بل تسير في عهد مبارك سيرا هادئاً وفي حدود العناصر المتداخلة .

فيليب جلاب : كلمة إنصاف لمعد الناصر من الصعب الحكم على ثورة بمقياس الظروف الطبيعية . فترة الشرعية الثورية طالت أكثر من اللازم ولابد أن تنتهى بالشرعية الدستورية - هل يمكن رؤية الثورة الفرنسية من خلال

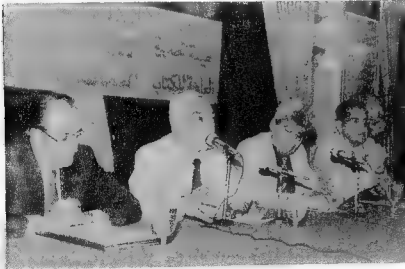
المذابح التي ارتكبت - لابد من الانصاف عندما نتحدث عن التاريخ المعاصر أو الغير معاصر .

الديمقراطية في مصر إذا فورنت ببريطانيا تكون ديكتاتورية ، وإذا فورنت بالصومال تكون اعظم ديمقراطية . الحقيقة لدينا من مظاهر الديمقراطية حرية التعبير وحرية الحديث في الصحف سواء الصحف القومية أو المعارضة لكن حرية الصحافة تقضى حرية إصدار الصحف هذه معالة أماسية في حرية الصحافة .

لابد من التفرقة بين الديمقراطية السياسية والديمقراطية الاقتصادية . الديمقراطية حق من حقوق الإنسان وليست شرطاً لإزدهار الاقتصادى لأنه له شروط وأساليب أخرى . الديمقراطية نظام إنسان يعطى الإنسان حقاً في التفكير والتعبير .

لدينا تصلدية وكتبا قاصرة ، وديمقراطيتنا تعتمد على شخص الرئيس مبارك الذي ما كد في كل مناسبة أن الديمقراطية وجدت لتبقى ، لماذا الحزب الوطنى الديمقراطى يتصرف على أساس أنه يحكم إلى الأبد . وفى ظل الحزب المخاطر الذى يخلط بين الحكومة والدولة . لو كانت تعددية حقيقية لكانت الأجهزة والأعلام للجميع ليحبر من وجهة نظره . لكن تنص الحزب الوطنى - رينا يعطى كل حكومة معارضة قدرها - فأخلف أحزاب المعارضة ليس لديها ديمقراطية داخلية .

د. محمود الشريف : الحديث عن ثورة يوليو خارج هذه القاعة أضعاف ما قبل في هذه القاعة . إن ثورة



إفساد المفلسين . فهنا لماذا تتخلص الدول الكبرى من كثير من أسلحتها وتخضع مواردها . وتتخلص من بعض الرجال .

مثال (٣) مشكلة الديمقراطية . شكل الديمقراطية في المستقبل . ديمقراطية المشاركة لا التبعية داخل الأحزاب والبرلمانات . لماذا المشاركة ؟ ونفور الناس من الاشتراك في الأحزاب والتقايات . لن نفهم المشاكل الراهنة للمؤسسات القائمة إلا إذا فهمنا شكلها ودورها في المستقبل .

المشاكل ثمارين هندسية إذا أدرنا القواعد والنظريات الجديدة - التي أصبحت بديهيات - وتطبيقها لنصل إلى قولنا وهو المطلوب .

نظرية (١) العالم كله أصبح الآن سفينة واحدة أما أن تغرق أو تنقذ ما الذي جعل العالم كذلك ؟ ثورة المعلومات أولا ، وثانياً عالية المشاكل .

نظرية (٢) العالم كله يدخل الآن حضارة المعلومات والخدمات تفرض قسماً ونظماً ومهارات وأدوات مختلفة .

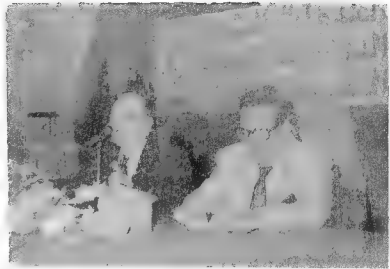
نظرية (٣) من النظريتين السابقتين : التسييمات - رأسمالية/اشتراكية ، شمال/جنوب - تسييمات بالية ؛ التقسيم الوحيد المقبول الآن مؤسسات متقدمة موجودة في كل مكان تتعاون على إنقاذ السفينة ومؤسسات لا يهملها إلا تعظيم أرباحها بأي شكل حتى لو غرق السفينة .

نظرية (٤) كل الصراعات الموجودة في العالم تعتبر صراعات ثانوية جداً بالنسبة للصراع الرئيسي بين المؤسسات التي تعمل على انتقاء العالم والتي تعمل على فثاته .

نظرية (٥) حتى نتجح في انتقاء العالم من البعث العسكري واستنفاة ثروات العالم لابد من التخلص فوراً في كل مكان من له مصلحة في ذلك .

راجعي عنايت :

الحديث عن المستقبل هو حوار مع الشباب لاحتفامهم بالمستقبل . والحوار يرتبط بالحلم وفهم ما يجري حولنا . منذ الثورة الصناعية ١٩٠٠ ومعدلات الظواهر - منتظمة والقواعد الحاكمة للمجتمع الصناعي قدر لها الاستمرار حتى ١٩٦٠ بدأت تغيرات تتصارع على أرض العالم كل ما كان مستقراً اهتز كل القواعد والنظم



ونقطة أخيرة في حديثنا عن الديمقراطية أنه ليس مقصوداً بها الربط بين الديمقراطية والليبرالية الاقتصادية في تصورها اللاهودة وإن تترك لرأس المال الطغيان بفعل ما يشاء . يجب أن نتوقف قليلاً بحذر شديد لما يمكن أن يؤدي إليه هذا الفكر من خلل إقتصادي يهدد البناء الاجتماعي ذاته . وهنا ينبغي أن نتذكر أن تهديد البناء الاجتماعي يفقد الديمقراطية مضمونها .

٢٤ إبريل ١٩٨٩

التوبة الثالثة

نوبة الرؤية المستقبلية

المهندس حافظ أمين

يقولون إننا لن نفهم المستقبل إلا إذا فهمنا الماضي والحاضر . وأنا أقول إننا لم نفهم الحاضر إلا إذا فهمنا المستقبل .

مثال (١) مشاكل التعليم في الوقت الراهن مصاريف باهظة ، وتعليم رديء ، وشهادات لا قيمة لها . كلنا نصلى من المشاكل الحالية للتعليم ويتصور إذا فهمنا الحاضر . نضع الخطط للمستقبل . ماذا سيكون التلميذ في المستقبل ؟ ودور المعلم ومواصفاته ، النظم التعليمية والمعارف المحددة ، المدة الزمنية ، الأعمال الحديثة ، المهارات الإبداعية الجديدة ، المدارس لم تعد الأماكن السحرية لتلقي العلم ، والتعليم لم يعد قاصراً على نقل المعلومات من الكبار إلى الصغار .

مثال (٢) إذا عرفنا أن المستقبل لم يسمح باستمرار البعث العسكري الذي يوقظ التنمية ويفسد البيئة ويفسخ الطريق إلى

بوليفر إنجازها الحقيقي إستيعاب كامل لمجمل أهداف الحركة الوطنية التي سادت قبلها ولم تأت إنقلاباً عليها . الديمقراطية كهدف لم يتحقق في الحقبة الأولى (حقيقية جمال عبد الناصر) غير أن توقف هنا قليلاً لكني أشير إلى الإطار التاريخي . هل كانت صيغة التعددية الحزبية مطروحة في العالم الثالث في هذا الوقت . ولم تكن صيغة الحزب الواحد هي الصيغة السائدة في العالم الثالث والحرب الضارية التي أشعلها الاستعمار طوال مرحلة عبد الناصر . أدعو إلى تقييم موضوعي لهذه المرحلة في إطار تاريخي وفكر يسود العالم الثالث وصراعات كبرى تسيطر على مصر .

المرحلة الحالية أريد أن تؤكد ويوضح أن التوجه الديمقراطي للرئيس مبارك لا رجعة فيه ، ولا عدول عنه ، بل إن إيمانه بالديمقراطية يتجاوز فكر الكثيرين من أعضاء الحزب الوطني . ما تم تحقيقه من حرية التعبير والتعددية الحزبية . نحن نتصور أن الأحزاب والوصول إلى الحكم وتشكيل الوزارة هي الصيغة الوحيدة للممارسة الديمقراطية ، ٨٠٪ من مصر شعباً وأرضاً يدار بواسطة المحليات وإدارة المحليات نموذج أخطر للممارسة الديمقراطية - إنتخابات المحليات الأخيرة في الشرقية تجربة إنتخابية نظيفة - والسؤال لماذا لم تدخل المعارضة ؟ وأنا أدعو الأحزاب إلى إعادة النظر في إنتخابات المحليات في مصر وهي المدرسة الديمقراطية .

الأحزاب ما زالت بعيدة عن استيعاب الشارع المصري وهو مقياس قوة الأحزاب الفعلية ومدى إرتباطها بالشعب المصري .



والايدولوجيات التفجيرات الحادثة غير مسبوقة ليست عاصفة وتهدأ ، الذى حدث ويحدث زوال بغير الواقع العلى بالرة . كيف ننظر إلى المستقبل ؟ هل تطبيق المساطر القديمة !! الوضع في العالم وضع جديد . فلا بد من فهم التغير (ثورة المعلومات - كثافة المعارف - ثورة الاتصالات) . في المجتمع الصناعي تليفزيون واحد . بدله واحدة . جرنال واحد (مبدأ النشطة أو التوحيد القياسي) . الآن التنوع في مزاج ووجدان وفكر القواعد . التفجيرات من مصادرها التكنولوجية و الثقافية والاجتماعية تتناول التأثير بالكلية وتحدد رؤية شاملة تصلح مسطرة مؤقته . قضية التعليم من زوايا ما - التعليم بالذات - بعد خمسة عشر سنة . يتحول التعلّمون إلى البطالة الحقيقية ويسرخون لتخلفنا ، عبودية الفكر ، تصديق الحقيقة الشائعة والقديمة والمنشورة ومعاداة النظرة النقدية ، عدم القدرة على تحدى الشيوخ والقديم وتكوين وجه النظر الخاصة . التعليم يحتاج إلى مسطرة مؤقتة تتحدد من خلال التفجيرات الاقليمية والعالمية .

إن فهم القانون الحاكم في المجتمعات البشرية ، وكيف يفكر العالم الآن ، وسقوط الخواجز والحدود عوامل للتفكير في الخطوات التالية :

- (١) تطور الجنس البشرى وما يجرى في العالم .
- (٢) التعرف بشكل حقيقى على واقعنا (البشر والأرض)
- (٣) ضرورة الحلم القومى على أساس الارواح الاقليمية والعالمية .

د . رجاء عبد الرسول :
بداية هذه ملاحظات أولية لإيضاح العلاقة بين الرؤية المستقبلية وصياغة المستقبل :

١ - إن نستمر بالحديث عن المستقبل - لأننا ننتمى إلى مجتمع يتنى إلى الماضى - بل ننظر إلى المستقبل .

٢ - إن إهتمامنا بالمستقبل لا يعنى إسقاطنا للماضى وجميعها نواتج لتفاعلات وتشابكات الافعال وريود أفعال في التاريخ الإنسانى . سوف يقودنا إلى شكل من اشكال المستقبل .. ما نجده اليوم سوف يجدد ملامح المستقبل .

٣ - قراءة المجتمع بأسره في عديد من بلاد العالم مهمة معاهد تضع التصورات والخبرات أمام الجماهير والمخططين وصناع القرار . تؤدي إلى نتائج محسوبة فالمرسد

والمناخية وتحليل جزئيات المجتمع والعلاقات المتشابكة وتصور البدائل والخيارات الممكنة الوقوع لتحديد المجالات والدوائر والنقاط من خلال القعل والتوجه إلى الرؤية القادمة .

٤ - المستقبلية لا تصدر تنبؤات . بل تتمثل أنساق وتصورات للمستقبل المرغوب فيه واقتراح سبل ووسائل وخطط المستقبل .

٥ - الأداة الأولى العلم والعلم لا وطن

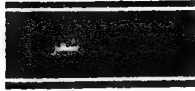
٦ - ثورة المعلومات والاتصالات قد احدثت تحولات اسقطت الحدود والخواجز .

وفي ظروفنا المصرية ، وطبيعة العقل المصرى المؤسسى التوجه وليس الفردى النزعة علينا أن نحدد مؤشرات المستقبل وهذا يعنى أنه يجب الإهتمام بالإنسان وبناء البشر والتنظيم الإجتماعى الذى يتم بالمهام التنموية الاساسية .

إن العلاقة بين التخطيط واستشراف المستقبل علاقة جدلية فالتخطيط يحاول تصور المدى القصير بينما استشراف المستقبل يهدف إلى كيفية إستقبال واتشاء المستقبل وهما يمتنان برصد الحاضر لتحريك العناصر القادرة على الحركة في المجتمع . لتحويل الآمال والطموحات إلى إمكانات حسب الاستراتيجية العليا للمجتمع (خط القياة لمجتمع ما) . ما هي إمكانات هذا المجتمع التى تساعد على الاستمرار . لذلك لا بد من وجود فلسفة عميقة . وعليه يمكن صياغة هذه الاستراتيجية في مجالات محددة ◆

أول مايو ١٩٨٩ م





غربة

كامل أمين

كم ذا أكابدُ من حُبٍ يَمرى البدنا
ولا يُريدهُ سوى قلبي له تَمَنَّا
أنا الذي بك يا قلبي ابتليت به
لست الملوِّم . أنا وخدي الملوِّم أنا
يمشي الحريف غريباً في الريح كما
يبدو الريح غريباً في الحريف بنا
ذَرَنْتُ كُلَّ دموعي في الطريق إلى
لا شيء سِواه في وهم الحياة مُنى
حتى رأيتُ هَيُونَ الشَّعرِ تدمع .
بين عهدٍ من تَذَبُّوا الأطلال والسَّمنا
إن خائى الدَّمعُ لم أَذرفْ سوى نَفْسي
وإن شذَّوتْ بِشعرى لم أجِدْ أذُننا
وإن طوى الليلُ من حَوْلِ الشُّروقِ أرى
فيه الصَّبَاحَ ضباباً والنَّدَى أَيْنا
غَيْبُ المَواهبِ أنْ تُلقي بِحاسدِها
ولا تَواجهِ إلَّا الجَهِلَ مَظْلُفَنا
كالشَّمسِ تَغشى بها عَيْنَ البَهِيرِ إذا
بَدَتْ وإن شَعرَ الأَعْمى بها حَرِنا
كأننى فى اغترابٍ عِشتُ مُتَغَلِّلاً
وأننى بالنَّوى ما زِلْتُ مُرْتَهَباً

أطيرُ في الشَّعرِ عِفْفاً بلا حُلُم
ولا جناحٍ يَحْفَظُ مارأى الوَسْنا
إذا علا في سِواءِ الشَّعرِ طائِرةُ
فلا تَسْلُكُ في أَفاقِه اختِطِنا
لما رأيتُ طليقاً في السِّواءِ كما
رأيتُ للشَّعرِ فيها طائِراً سَجِنا
لا مَستَمانَ على عَظَبٍ إذا دَما
ولا أَمينَ على سِرٍّ إذا أَلَمَنا
أخافُ لو سَرَّ في عَفْلةٍ زَمَنى
إذا سَرَّرتُ به أنْ أَغْيبَ الرُّمَنا
فأَظْهَرُ الحَزْنَ حَقَّ لا يَعاوِزُ
بِما يُحَدِّدُ بَعْدَ الفِرَعةِ الحَزْنا
أنا الذي في بِلادٍ عِشتُ مُغْتَرِباً
وأخترتُ بَعْدَ بِلادِ الشَّعرِ وِطْنا
لو كانَ للشَّعرِ فيها دُوحَةٌ بَقِيَتْ
ما كُنْتُ فَارِقتُ من أُنْيايا قَنَنا
أَبْخَرْتُ في الحَزَنِ حَتَّى بَثَّ مُنْقَطِعاً
في مَهْجَرٍ لا أرى حُرّاً بِه أَمِنا
لو تَأَقَّ لِلْمَوَدِّ حَالُ اليَمِّ بَيْنَنا
أو طابَ الرِّيحُ فيه لم يَحْدِ شُفْنا
قد يُبْتلى المَرءُ بِالدُّنيا وَزَيْتِها
حتى يَمرى نَعَمَ الدُّنيا لَه عَنا
سَبحانَ مَنْ خَلَقَ الدُّنيا مَما دَلَّه
والنَّاسُ أَنْظَمَ وَالكَوْنُ مَترَنا
لو كانَ قِسْمُ في الدُّنيا العَقولِ كما
يُقَسِّمُ الرِّزْقَ بِزِ الجاهِلِ الفُطْنا
فقد يَكُونُ النِّهى بِالفَقيرِ مُرتَبِطاً
كما يَكُونُ الغنى بِالجَهِلِ مُقتَرِنا
حَسَبَ القُلُوبِ عَمى وَالْمَينَ تَظُنُّ أنْ
تَستَحِينُ القُبْحَ أو تَستَقِجُ الحَسْنا

المسرحية التعليمية والتغيير

د. حسن عباس

فهيلا عن حاجته إلى العلوم
المساعدة في إضاح حالة ما ،
كعلم النفس إذا كانت الشخصية
تحدث عن الغرائز ، أو
الدوافع ، أو كعلم الاقتصاد إن
كان الموقف يتطلب تشريحا
لطبقات اجتماعية . ويقول
بريخت . فلنكن يدع المرء عملا
فيه الكثير من الالتباس ، والكثير
من التعقيد ، كما هو شأن
المسرحية التي تحاول عرض حياة
الناس الاجتماعية ، فإن المعرفة
التي (تمه بها) ، تجربته المعاشية
ليست كافية على الإطلاق .
فبدون مدونة الاقتصاد
والسياسة ، لا يمكننا أن نفهم
أنماط السلوك عند معاصرنا .

إن وضع التعليم في مواجهة
التسوية أمر يسىء إليها معا ،
ذلك أن كلا منها - في العمل
القي الصادق - يكمل الآخر .
ويختلف مفهوم التعليم باختلاف
الفتات الاجتماعية .

بين العلم والفن
ويرى بريخت أن هناك من
التعليم ما يجب سعادة المتعلم ،
ولو لم يوجد مثل هذا التعليم لفقد
المسرح . ويتساءل : « ما هو
المعاصر المشترك بين العلم
والفن ؟ إننا نعرف جيدا أن
العلم يمكن أن يكون مسلما ،
ومع ذلك ، ليس كل ما يسلى
يمكن أن يقدم على خشبة
المسرح » .

ليس الفن - في المعصر
الحديث - بمعزل عن العلم معا
بدا اليون شامسا بين هذين
القرع من الفروع النشاط
الاتصال . وعن الرغم من أن
كلا منها يلرس تأثيرا خاصا ،
وبأسلوب خاص فإن الكتاب
المسرحي - وهو فنان - لا يـ: .
العمل يعلنا من منجزات العلم
كالأثارة المظهورة وآلية المسرح ،

والترزم مبادلته وهي الماركسية ،
وهذه الأيديولوجية تبدو جليلة
واضحة في معظم المسرحيات
التعليمية التي كتبها ، قد يقال
ذلك ، ولكن كتابات بريخت
للمسرح التعليمي وعنه ترى أن
ليس هناك - من كتاب المسرح -
من كتب مثل حماسة وقوة الدافع
الأخلاقي اللتين تقفان وراء
الرغبة في توجيه الفن المسرحي
نحو هياكل تعليمية ، لقد كان
بريخت يريد هذه المؤسسة التأثير
الواضح - المسرح - أن تكون في
خدمة النضال الاجتماعية كما أراد
لها أن تكون وسيلة امتاع وثقافة
في آن معا .

ويتساءل بريخت لقد أصبحت
خشبة المسرح تنقف ، فالتلفظ
والنضيم والحرب والصراع
الاجتماعي ، والمائلة . . . كل
ذلك أصبح مادة للمعرض
المسرحي . . لقد أصبح المسرح
حقل نشاط للفلاحة ، فظهرت
القفلة على خشبة المسرح ،
وبهذه الصورة ظهر التجميد
الوعظي ، فليكن أين ذهبت
التسوية ؟

المسرحية التعليمية تحاول
تلقين المشاهد أفكارا ومبادئ
وحقائق معينة من خلال العرض
المسرحي ، وهي في كل ذلك
تعلمه كيف يعمل على تغيير العالم
في صورته التي رآه عليها
بريخت . ولكننا عندما نصف
مسرحية ما بقولنا إنها مسرحية
تعليمية ، نكاد نصدر عليها حكما
مطلوت . فالمسرحية - بما هي
تعليمية - لا بد لها أن تؤدي
رسالة ، أو تثبت معاية ما ، وهي
في كلتا الحالتين تنسم بالحبوس
والتجهج ، وأسوأ من ذلك أنها
تدعي لكتابتها تفوقا وامتيازاً
عقليين يبعان له الوقوف أمام
حدث من الناس معلما وناصحا
ومرشدا ، لذلك بنأى بالمسرح
من الاحتفاء السائد الذي يرى
فيه مكان ترفيه وتسليه .

بريخت والمسرحية التعليمية
قد يقال أن بريخت لجأ إلى
المسرحية التعليمية ليت من
علاها أيديولوجية جديدة اجتنتها

التعليمية والتجريب
والمسرح التعليمي تجريبي
أيضا . لقد مر المسرح الأوروبي
الجسد بمسرحة من التجريب
اصبحت فيها أجيال عديدة . ولم
تصل إلى غايتها بعد . كانت تلك
التجارب في خطين متوازيين
يتداخلان أحيانا ، فكان أحدهما
يمرّز جانب التسوية ، وكان
الأخر يبرز جانب التعليم . ولما

كانت التسلية تستهلك بسرعة ، فقد دأبت تلك التجارب في سعيها للتطور على مؤثرات جليدية . ويضرب بريجت أمثلة على تلك التجارب التي قام بها كل من استخوان ، ويسرام ، وستانسلالسكي ، وفوردون كريع ، وريهارت . ويسكاتور ويقتد أهم بتجاريم قد اغوا وسائل المسرح التفسيرية بما أدى إلى زيادة قدرته على التسلية .

أما الجانب التعليمي فقد كان لجهود يسكاتور أثر كبير في تعزيز جانب التعليم في المسرح . ويولف بريجت - كما ورد في نظرية المسرح المصمى - إنه قد أسهم بنفسه في كل تجارب يسكاتور التي لا يستثنى منها تجربة واحدة لم يهدف إلى تأكيد القيمة التعليمية .

ويقوم بريجت بتجربته الذاتية ، فيقول إن العناصر التعليمية في مسرحية دويسرا الفرووش الثلاثة ، لم تكن نابعة من مجمل العمل ، فقد كانت تتناقل سير الحدث وتقطعه عما يحول دون الاندماج فيه ، وكان يأمل أن تكون الأجزاء المصممة بالوظيفة الاعلالية ، والأغراض التعليمية سلبية قدر الامكان . إن النغمة السائدة من التعليم تتوقف على طبيعة الطبقة الاجتماعية ، كما أن الذوق الفني يتوقف على الموقف السياسي الذي يعود إليه الفضل في أن يقبل المخرج ما يرى ، أو يفر منه .

دور التقنية الحديثة :

وللتمثل دور مهم في المسرح التعليمي . إن التمثيل الإنفعالي الذي يؤثر على أعصاب المشاهد يهدد قيمة التعليم في العرض ، لذلك يجسد بريجت اللجوء إلى عمليتين من الدرجة الثانية لأنه وكما نست أعصاب الجمهور كسان أقبل استعداد لتقبل التعليمية ، وهذا يعني أنه كلما دفع الجمهور إلى الإنفعال كان أقل قدرة على ملاحظة الارتباطات المتبادلة بين الأشياء ، وأقل قدرة على التعليم .

لقد أدى التطور المتواصل في الجانب التقني إلى امتزاج وظيفي التسلية والتعليم ، ولو أن كل الجهود أصرت على أن تقدم فكرة اجتماعية لا استطاعت في نهاية المطاف أن تصل بالمسرح إلى حالة يستطيع منها - بمساعدة الوسائل الفنية - أن يقدم صورة عن العالم .

واستطاع بريجت بمسرحه التعليمي أن يجذب الناس عن طريق الموسيقى التي تؤلف لمسرحية بعينها ، وبالدكتور الخاص وبالرسوم ، ثم بكل وسائل المسرح للمصمى وادواته .

دعوى الظهور :
يجدر بنا أن نسال الآن : ما الذي دعا إلى ظهور المسرحية التعليمية في أدب بريجت المسرحي ؟ ثم ما الذي دعا إلى ظهورها في الأدب المسرحي العربي ؟

كانت المساتبات في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات قد تعرضت لأسوأ أزمة اقتصادية مرت بها ، وهي الأزمة التي ابتدأت في نيويورك وعم أثرها المدر أقطار أوروبا الغربية كافة ، لقد دفعت تلك الأزمة مصر للثبات موضع تساؤل : إلى أين ؟ بل وضعتها عند مفترق طرق جعلت القويتين الرئيسيتين :

اليمن واليسار تتسابيان إلى الانفراد بالسلطة كل حل حسب الأخرى . أما اليمن النازي فقد ألقت الرأسمالية الألمانية والعالية بثقلها ورواء وعملت على إيصاله للسلطة ، وأما اليسار فقد تأزر فيه الشيوعيون والاشتراكيون في عمل مشترك . في ظل هذا السياق الرهيب الذي لم يكن يخلو من العنف والقتل ، دارت وحى المعركة ، واستغللت فيها كل الأسلحة وكان المسرح بين تلك الأسلحة بوصفه أداة تثقيف

جاءهري وتوعية وتحريض . وقد اعتمدت الفساروة التي اتسمت بها معركة الوصول إلى السلطة على كتاب المسرح أنفسهم ، فقد انتدع كتابا في اتجاهات مختلفة كل حسب الضغوط التي مارستها أحد طرفي الصراع عليه اتجه يرون ويوسف إلى اليمن واتجه يشر وسولف إلى صفوف الشيوعيين ، ولم تكنون خارج المساتبا بعد وصول النازيين إلى السلطة .

ولم يكن أمام بريجت إزاء تلك التطورات جميعا إلا أن يهجر ما اصطلاح على تسميته « الجهاز البرجوازي » ، ويتجه إلى صيغة المسرح التعليمي وعما به بالدور الاجتماعي للمسرح ولتقديره لامكانياته الدعاية .

أما في الوطن العربي فقد شقت المسرحية التعليمية طريقها أيضا بوصفها أداة تثقيف وتوعية ، إن الأسباب التي أدت إلى ظهورها هنا مماثلة في دوافعها العامة للاسباب التي أدت إلى ازدهارها هناك وإن اختلف التفاصيل .

مادة لتعليم :

لقد عصفت بالوطن العربي أحداث جسام في العقود التي تسبقت هذا القرن ، اشتدت معها المقاومة العربية للاحتلال الاجنبي ولكل أشكال الهيمنة التي يسطرها ، وأخذت الأهداف تتضح شيئا فشيئا حتى تبلورت في الدعوة إلى التمرد والوحدة والقامة مجتمعت تسوده العدالة الاجتماعية .

كل تلك كانت مواد خصبة أمام كتاب المسرح ، يخرجون منها بالدروس التي يتلقى للمواطن العربي أن يعيا أملا في تدليل تلك الصعاب ويولوج الأهداف الكبار .

على أن الشكوى من التثقيف الاجتماعي وما يستتبعه من صراع طبقي احتلت مكانا بارزا في المسرح العربي المعاصر تعلياته كان أم غير ذلك .

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى أديب . فكري . فني

أعدادها دائما متميزة
تصير منتصف كل شهر



رقعة المظر

رئيس ليب

إمرأة مثقلة متهدلة البطن ترتدى ثوباً فضفاضاً فاقماً وعُقدًا ذهبيًا كبيراً يفتش نحرها العريض وإلى جوارها صبية ريفية صغيرة تحمل على رأسها قفصاً كبيراً .

الرجل يربت على كرشه ويوجه حديثاً إلى المرأة ، فمها الصغير يظل مفتوحاً وعيناها الكبيرتان التالمتان تتطلعان إلى الأمام ، والصبية الريفية تحاول أن تنظر إلى المرأة وهي تقبض على القفص بزاويتيها التعلتين .

— إيه كسبت هذا الدور أيضاً .

— حظى سء هذه الليلة .

— أصلك نحس .

وينطح اللاعب المتصر على ظهر الكرسي بانتشاء ، وتنحصر لهايد وجهه الأسمر الداكن عن ابتسامة شماعة فتبدو أسنانه كبيرة بارزة صفراء ، ويخطف الشاب المنهزم عينيه ويجمع جبات الرد البيضاء .

تصفق رنان متعجل ، التادل المحذب الظهر يخف إلى الرجل المصق عند سور المهي ويحنى عليه ، الرجل يجاذبه بجانب وجهه وهو يضع ساقاً على أخرى ، أنف الرجل الألفس ينزلق إلى فمه ، أرنبة الأنف تكاد تلتصق بشفتيه ، أنف الرجل كأنف السبع أفندي رئيس التحقيقات ، أنف السبع أفندي دامية في وجه كروى عتفن ، وعينا كبيرتان دسمتان لزوجتان ، كثيرا ما يحظر له أن يصغمه على صلته اللامعة .

عقارب ساعة المحطة مشلولة ، المقارب السوداء لا تستطيع تجاوز الماشرة والنصف ، عليه أن ينتظر ساعة إلا عشر دقائق ، قطار أبي قبر سيتلصق بين المحطات الصغيرة المهجورة الممتدة حتى يصل إلى محطة الرمل الميري ، سيكون عليه أن يخترق الأزقة الموحلة إلى أن يصل إلى البيت المعجوز المتهالك .

عينا تسكمان في الميدان ، المصاييح هيون ذابلة مقرحة الجفون ، أشجار الحديقة تقف متياهلة بسيقاتها وأخصانها العارية ، النصب الذي يملوه التسرقف بين الأشجار الجرداء وحيداً مسربلاً بالظلام ، التسرقف ، بلا ملامح تنلس رأسه في ساء داكنة حبل بالضباب ، الترام يزحف في بطء ، في ملل وتراوده رغبة في التوقف ، بائع الكتب والمجلات السمين يضم إلى بطنه المتضخم بقايا جريدة المساء ، ويغفو إلى جانب فرش الكتب الملاصق لسور فناء المحطة .

— مصر . . مصر واحد .

ويقطع صوت المنادى المبحوح ويتطلب ، وتهب دفقة من الهواء تحرك دوامة صغيرة من التراب عند قدمي المنادى المبحوح ثم يستكين التراب إلى جوار الطوار ، على محطة الترام أسفل المهي يقف رجل قصير ، بدين أصلح وإلى جانبه

— أنت لن تحيد العمل أبداً .

— أنا لن أجيد العمل على طريقتكم .

ويزداد احتقان الوجه الممتلئ ، وترتعش شفاه الغليظتان وأرنية أنفه .

— ماذا تقصد بطريقتنا ؟

ويحدق إلى الكرة القانية ثم يستدير لينصرف في صمت .

في البداية كانت الإبتسامة المزجة تسيل من الشفتين الكبيرتين الداميتين .

— العمل لا يستحق كل هذا المجهود .

ويفح صوته الخشن .

— لا ذاع لكشف أخطائنا أمام المؤسسة .

العيان الدسمتان واجهتا ثورته المتكررة في برودة ، المدير العام استمع في هدوء لشكواه حول المخالفات التي لا تحقق أو تحقق على عجل لتتحفظ أو تختفي ، الرجل الضئيل الباهت المروص لم يدهش ، لم يستنكر ، حلق فيه بضمير فأر وتغوى بكلمات أنيقة باردة عن طاعة الرؤساء ومصلحة الشركة ، خطر له لحظتها أنه يستطيع أن يمسك الرجل بسياسته وإبهامه ويلقي به من النافذة ، بدا له الرجل أصغر من أن يجلس إلى المكتب الكبير في البحيرة الواسعة الفاخرة ، فمالك نفسه وهو ينظر في حديق الفأز والنسج دون استئذان .

— لا يمكن لهذا الحال أن يستمر .. لابد أن نبحث عن حل .

طوب انت يا صديقي ، المعلومات القانونية الطازجة التي حشوت بها رأسك تتلهم وتريد أن تنفلت العيان الواسعتان الدسمتان لم تطبقا عليك بما فيه الكفاية ، البسمة السائلة

اللزجة لم تلتصق كثيراً بمشاعرك لتز عليها من لزوجتها ببطء فتجملها تختلط وتشابك ، هم يحدون الصبر على الماء الساخن حتى يصبح قازراً ، ستجد نفسك في النهاية أمام نفس الجدار المصمت الذي لا يستمع لصياح أو شكوى ، جرب يا صديقي ، عليك أن تقطع نفس الطريق الذي قطعتة أنا ، أريد أن أرى نظراتك الوافقة الثابتة بعد عام أو عامين .

الترد يصنع وجه الطاولة في عطف ، الرجل المنتصر يضيّق عينيه ويحدق إلى الطاولة في تحفز وشراسة ، وجه الشاب الوسيم فيه استغراق وتصميم ، من سينتصر هذا الدور ؟ .. لم يلعب الطاولة أبداً ، لم يتقن أية لعبة .

القراءة كانت هوايته الوحيدة ، تحلى عنها هي الأخرى ، الكتب التي اشترها في نوبة حنين متحمس منذ شهر تركها للتراب على مكتبه القديم ، كلما حاول أن يمزج نفسه بالسطور بدت الكلمات مستقلة عنه ، متباعدة ، بلا حياة أو نبض ، ما عادت الكلمات تعطيه شيئاً من الدفء ، ما عادت تفتح أمامه أبواب العالم الرحبة ، عليه أن يبيد لعبة أخرى ، لعبة تمنح الساعات الطويلة التي يعانها طول النهار .

— مصر .. مصر واحد .

المنادى المخصوص يستند إلى عربة ومادية ، الصبية الريفية مازالت تحمل القفص الكبير ، والمرأة ذات الكرش ثقف إلى جوارها مفتوحة الفم ، المعبران الأسودان يثيران إلى الحادية عشر إلا الربع مازال ينتظره الكثير ، ماذا ينتظره في الغرفة الباردة الرطبة ؟ لو يذهب إلى مكان آخر ، لو يمشي الليلة في أي مكان ، لو يجر تلك الغرفة إلى أخرى تعرف الشمس والهواء النقي الطريق إليها .

الترام يصل ، يتحرك ، إختفى الرجل البدن والمرأة المكتنزة والصبية الريفية ، نشاة ثقف على المحطة ، قصيرة نحيلة ، ملاعبة رقيقة ، متناسقة حلوة ، ثوبها الأزرق بسيط وأنيق ، تلفت حولها ، يبدو أنها في انتظار أحد ، يبدو من قلقها ولهفتها أنها في انتظار فتاها .

موجة هواء تهب على المحطة ، تطرح بالغيار والأوراق الصغيرة ، تطير ثوب الفتاة ، الفتاة تلملم ذيل ثوبها في سرعة وارتيك وتلتفت حولها .

— معلش أمي مرة .

الشباب الذي كان منهزماً يتيسم ، وفم الأسنان الصفراء البارزة يتفرج عن ابتسامة مغيظة ، اللعب يستأنف عموماً ، قطع الترد تضرب الطاولة في حدة ، الرجل ذو الألف الأفلس ينثث دخاناً كثيفاً من أنفه ، مازال يضع ساقاً على أخرى ، الفتاة يتيسم بسمتها الحلوة تستقبل شاباً ناعلاً وسياً ، ترمقه في



هتَاب باسم ، الشاب يتسم في خجل ، بأخذ كنفها بين
راحتيه

الفناء تضحك ، ضحكها صافية عذبة ، ماهد
الانتماءات الحافظة ؟ يبدو أن الكهرباء تولد من احتكاك
سنتجة الترام بأسلاك الميدان ، الإنتماع يشتد ، إنه البرق ،
سيوف البرق تضوي ، تضرب السه السوداء ضربات سريعة
متلاحقة فتفتش أهباء النور متعرجة متشابكة ، منذ ستين بر
البرق ، في الليالي الباردة كان يسمع صوت الرعد ، كان يود
لو يخرج من البيت لمشاهد البرق لكن دفعه القراش بخدر
أطرافه .

الرعد يدفع من بعيد ، يقترب ، يتعرج في ضجة عظيمة
تفرق في الميدان ، سيوف البرق تتلاحق على وجه السماء ،
تظلم الظلمة وتضيء أرض الميدان ، هربة تخترق الميدان في
سرعة وتمتضي .

— شمس الأصليل ذهبت نحو ش ش ش .. عالم
سوفيتي يصرح بأن الانسان سيقيم برحلات بين الكواكب في
السين القليلة القادمة .. رئيس ش ش ش بالبل ... صوت
الديبايح يرتفع ، الناس يهرولون ، يسرعون في سيرهم .

— مصر .. مصر واحد .
النادي يتعد عن العرب ، يشير بيده لشاب يسك حقية
ويتدلع إلى داخل المحطة .
— مصر .. مصر واحد .

بالع الجردالد تلتفت حوله ، ينتظر من مكاته ، يتطلع إلى
السماء ، يسرع بكرشه الكبير إلى قطعة شمع ويستطفا على
لكتب والمجلات ، قطرات كبيرة من المطر ، الفقى والفتاة
يترنوا إلى السماء باسمين ، الفقى يمس بشيء والفتاة
تضحك ، تشير إلى حديقة المبدان ، يمسك بيدها ينطلقان
بخطو رشيق صوب الحديقة ، قطرات المطر تتابع ، تنظم ،
الفقى يضم كتف الفتاة بلداعه ، يميل عليها بتلاصقان ، لو
كانت له حبيبة حلوة ورقية كهذه الفتاة ، ثلاثة أعوام ، أربعة
موت منذ أن هجرته أمل وتزوجت من الكهل الأثيق اللاسع ،
لم يكن بينهما غير النظرات والبسمات ، لم يلتقيا في الخارج
أبداً ، كان حوراها أحسن بر الطريق من النافلتين
المتباينتين ، ضحكتهما الزانة كانت تناديه يسرع إلى النافلة ،
يترب وجوها الأسمر الباسم ، منذ مدة طويلة لم تأت أمل إلى
بيت أهلها .

رواد المقهى يتعبدون عن المطر ، الرجل ذو الأنف الأطلس
يلوذ بركن المقهى القصي ، اللبب مازال محموما ، القم ذو
الأسنان الصفراء يحجم همهمات غتقة ، وجه الشاب الوسيم
يشف بابتسامة ، المطر ينهمر بشدة .



— يا مطرة رخي .. رخي ..

كان يلعب مع أولاد الحارة تحت المطر ، لم يكن يأبه هو والأولاد بالمطر المهر ، لم يكن يمشي يلب ملابسه ، كان يدرك أن أمه ستهره وقد تضربه لتعرض نفسه للبلل لكنه كان يتغافل تحت المطر في سعادة ، يوما فعلها ، حقق رغبته وخلص ملابسه كلها واستحم عاريا بماء المطر فوق سقف بيتهم .

الناس يمدون في الميدان ، العربات تسرع ، تستحم بالمطر وتتقها أشعتها الحمراء ، المطر يود أن يغسل الميدان والمحطة والأشجار والنصب ، ملامح النسر تقتل ، تتحدد ، يبدو شاعراً بامتداد جناحيه وسط الميدان ، المطر يقرع الأرض في إصرار وضجة ، القطرات ترقص على الأسفلت اللامع رقصات مجنونة ، أين ذهب العاشقان ، لاشك أنها متلاصقان في دواء تحت شجرة من أشجار الميدان .

المطر يندفع إليه ، يسيل على وجهه ، عندما تكون له حبيبة
لن يفرا من المطر ، سيضم كفها لأذنيه ، سيمحو عليها ،
ستهمس له بكلمات الحب .

البرق يضىء ، الرعد يهدير ملوياً الكون بأجمعه يتزلزل ، جسده يتخلج ، شيء حلونزق يرقص فى أعضائه ، قزم يجرى فى الميدان ويغنى رأسه فى طوق جلبابه ، الميدان يخلو إلا من المطر المنهمر .

— يا مطرة رخي . . رخي .

واندفع هابطا درجات السلم أسرع إلى الميدان ، فتح
أحضانها للنساء التي يضيئها البرق ويقصف فيها الرعد . ودار
في حركة راقصة على ساق واحدة في الميدان الخالي ◆



جورج سيمون وسنوات الابداع العزير ..

م . ق

منذ قرابة خمس عشرة عاماً . الا أنه وجد أن في حياته الخاصة الكثير من الاسرار وبسواطن الغموض مما لا يقلل حيا رواه لسقراطية طوال مسنونات الحصوصية ..

وفي السنوات العشر الاخير راح جورج سيمون يعطر قراءة بالآلاف الصفحات المكتوبة عن حياته . ففي عام ١٩٨١ صدر للكاتب كتاباً ضخماً الحجم يحمل عنوان « ذكريات خاصة جداً وهو نفس العام الذي ماتت فيه ابنته الجميلة ماري - جون من تأثر تناول العقائير المخدرة ..

وقد اثار الكتاب عند صدور الكثير في نقاش حول حياة الكاتب الخاصة . ومضى انمكاس ذلك على ابداعه أيما كان نوع هذا الابداع . كما دفع العديد من الباحثين إلى الرجوع لهذا الكتاب الغريب .. والفتوا ابحاثهم حول حياة سيمون وابداعه .. ومنذ عام ١٩٨١ والمكتبة الفرنسية تجد مع كل عام جديد كتاباً مختلفاً عن جورج وشخصياته وحياته ..

ومع مطلع عام ١٩٨٩ اختار الكاتب أن يطالع على قرائه بأسرار جديدة حول هذه الحياة فاصدر كتاباً أقرب إلى الأليوم المصور عن حياته مع زوجته الأولى الفتاة التشكيلية « تيجي » تحت عنوان « مسنونات تيجي » ..

ونجى أهمية هذا الكتاب أن « تيجي » قد شكلت بالنسبة لسيمون الضمير والسروح

ماذا يمكن لكاتب اعتاد أن يثر فرجة قراءة داليا تصببه شتيخوخة الإبداع ؟

هذا السؤال تطرحه فيها يتعلق بالكاتب المصور جورج سيمون صاحب الروايات البوليسية الشهيرة التي ترجمت إلى عشرات اللغات ونحوحت إلى أفلام عديدة ناطقة بدورها بلغات والسنة متباعدة ...

سيمون في كلمات موجزة هبارة عن خصماسة رواية منشورة . وهو يناهز السادسة والثمانين وعطاه لم يتوقف طيلة ستين عاماً بأكملها . أو بالضبط منذ أن ابدع شخصية القتش السري المصور تحت اسم ميجرية في عام ١٩٢٩ ..

وسيمون هو أكثر ابداعه العالم نشاطاً ، واخزهم إنتاجاً . فقد جاء عليه وقت كان يؤلف فيه رواية جديدة كل ثلاثة أيام . وهي روايات كسان الضراء ينتظرونها بلهفة خاصة . وهي شوق حار لا يطفئه فيه اللهب الا بعد الانتهاء من قراءتها . كي يستنظروا ظهور رواية جديدة ...

نعود الى السؤال الذي سبق ان طرحناه هو ماذا يمكن لكاتب مثل سيمون ان يفعل بعد أن تصاب قريحته الإبداعية بالشتيخوخة ؟

جاءت الاجابة بالغة البساطة عند سيمون . فرغم أنه توقف عن صناعة الروايات البوليسية





Irène Frain

لوحه بعيدا عما يرسمه زوجها .
فإن سيمون كان يمكنه الكتابة
بكثرة حتى وإن لم تتمكن تيجي
من أن ترسم له الجلسيد من
اللوحات .

وقد أنجبت تيجي - واسمها
الحقيقي ريجين ورثشون - ابنا
لزوجها اسماء مارك سيمون ولد
عام ١٩٣٩ . وهو الآن أحد كبار
السينمائيين في فرنسا . وقد
اختصار ابواه أن يرحلوا إلى
الولايات المتحدة قبل انفصالها
الهائي .

وقد أكد الباحث ووجيه
ستيفان أن سيمون قد أكد له أنه
لا يجب أن يطلق عليه الاخرين
لقب « رجل ادب » فهو يخاف من
مثل هذه التسميات . لأن
مايلده يختلف تماما عن الادب
الذي اعتاد الناس قراءته .

وفي العدد الصادر في ٩ فبراير
١٩٨٥ من مجلة حدث الحبس
أفردت المجلة صفحات عديدة
لعرض هذا الكتاب . ثم نشر
سبع صور من سنوات تيجي
وتحت كل منها تعليق طويل عن
حياة الكاتب وزوجته في تلك
السنوات . فهناك صورة تكشف
عن ابصار الزوجين في البيت
الصغير ومعها الكلب أولاف .
في عام ١٩٢٩ . حين قمر
سيمون أن يطوف أوروبا من
خلال فتواتها المالية متجها إلى
هولندا . وكان أكثر مايرص
عليه هو أن يجعل أنه الكتابة .

وأغلب هذه الصور التي
ضمها الألبوم ترجع إلى سنوات

الآخر والمند والمحيط الهادئ .
وارتدبت ملابس هذه البلاد
التقليدية . وعملت في كل
مكان . حيث كنت أحمل أتي
الكتابة معي . فقي الغابات
الاستوائية كنت أجد نفس غاركا
حتى رأسي في غلالة رقيقة لاني
نفس من الناسوس . . . وكنت
أعود إلى باريس بانتظام لأفسي
أسيان الناعمة في غابة فوكية
وأظلم لساعات طويلة مع
زوجي . وأحيانا . وعندما تدق
الساعة الحادية عشر مساء ،
أصحبها في تاكسي وتذهب إلى
مطار بورجية وتقل أول طائرة إلى
أي مكان لا نعرفه . .

هذه الزوجة التي يذكرها
سيمون هي « تيجي » وهي أيضا
مولودة في نفس المدينة لييج .
وقد اتفاهها الكاتب لأول مرة في
أحد المعارض الفنية حيث كان
يعقد تحفيقا لمجلة لييج . وقد
تزوج سيمون بالفتاة بعد لقاءها
الأول بمسعين . كان في الثانية
والعشرين من حمزه وعاش معها
حتى عام ١٩٤٥ .

لهي الفترة التي شهدت بداية
مولد ابيناء الكاتب . وقد
صحبته المرأة زوجها إلى كل
بقاع الدنيا ملثا أشار . فزاحت
تصوره في لوحات عديدة . كما
راحت ترسم له لوحات ورواياته
وأغلفتها . مثل رواية « عابر
القطب » التي نشرها عام
١٩٣٢ . وروايات أخرى
كثيرة . وقد حدث ظاهرة فنية
وأدبية غريبة في هذا الثاني . .
فبينما عجزت المرأة عن رسم أي

يوما . ولم يكن هذا سهلا لما
يسيه العمال من ضجيج .

وقد وجدت طوائفا قديما ،
عظما وملثا بالقرنان ، ويدخله
يرتفع المياه إلى ٥٠ سم فوضعت
به ثلاث خزائن . واحدة لأني
الكتابة . والأخرى في . والثالثة
لزوجاتة تيلدي . وفوق هذا
الطواف ولد أول ميخرية . في
رواية « يتربلتون » التي لا
أعتبرها أحسن أعمال . لكنها
أثرت على حياتي كلها . أنا أذكر
جيدا ذلك اليوم أبدعت هذه
الشخصية . كان صياحها
غريب . دخلت إحدى الحافلات
وشريت زجاجتين . وبعد ساعة
شعرت بالسكو . فبدأت أرى
الشكل العام لسرجل يشبهني
ويعمل ضابط شرطة ناجعا .
فصلت إلى طواف . وأضفت
بعض الترويض هذا الحال :
غليون ، قيمة مستديرة .
ومصطف لين ذوقاثة من
القطيفة . كان يتيم على الطواف
برد الشديد . تصوره يجلس في
مكتبه الذي يقع أمام عمل
الجواهر . وفي ظهيرة اليوم التالي
كثبت الفصل الأول . وبعد
خمس أيام انتهت الرواية . ثم
كثبت روايتين أخريين ونعيت
لغالبية الناصر ، الذي قال بعد أن
قرأها : أسمع يا سيم الصغير .
لبيت هذه قصصا بوسلية
حقيقية . فعند الصفحة الثلاثين
عرفنا المثلث . فضلا أنه لا توجد
قصة حب . كما انها انتهت نهاية
سبت . . بخاصة هذه الروايات
ستؤدي بنا إلى كارهه .

قلت له : حسنا . أهد لي
نسخة .
فرد : لا أكتب في روايات
أخرى .

وكتبت : يافى ذى به ،
ثمان عشرة رواية . وأني النجاح
سريعا . حيث ترجمت أعمالا إلى
أكثر من اثني عشرة لغة .
ولست بأول نجاح سينمائي مما
سمح لي أن أرحل إلى أركان
البسطة الأرمية . فغيرت غايات
الاستواء ولا مازون والبحر

والعطاء والوجه الآخر لمعلمة
الإبداع ، كما مشرى ، فكانت
زاده في كل مكاتب إبان فترة
ارتباطها الطويلة التي استمرت
أكثر من عشرين عاما . . . لذا جاء
الألبوم بمثابة قرأة جيدة مصورة
في أدب الكاتب وحياته الخاصة
والعامه . .

من المعروف أن سيمون قد
ولد في مدينة لييج الفرنسية في
الثاني عشر من فبراير عام
١٩٠٣ . وقد قرر أن يمارس
الكتابة لأول مرة وهو في الحادية
عشر من عمره . وأحسن في هذه
الفترة أنه يتقن لولميص وهاميا .
لكن مغاراته العاطفية المتلاحقة
جعلته يبدل من أمته . وفي
الفترة بين عامي ١٩١٩ ، ١٩٤٦
أهد مجموعة من التحقيقات
الصحفية في العديد من الصحف
والمجلات الفرنسية السيارة مما
أتاح له الانتفاء بزاه عصره مثل
أدولف هتلر وليون تروتسكي
وونستون تشرشل . وقد جمع
هذه التحقيقات في كتب مثل
« أفريقيا تتحدث اليكم »

وفي العشرين من عمره نشر
أول رواياته « سر الضرفة
الصفراء » تحت اسم كريستيان
بول . ثم نشر رواياته التالية
تحت اسم « جورج سيم » إلى أن
أختار العودة إلى اسمه الحقيقي في
رواياته التي نشرها بعد عام
١٩٢٩ . عندما كتب روايته
الأولى عن الشرطي ميخرية .
ويقول الكاتب حول هذه
النجربة « كنت في الخامسة
والعشرين عندما كتبت هذا
الشرطي . في ذلك الوقت كنت
أعيش فوق بيت أسسته في
فيكسب على طراز سفن الصيد
في بحر المانش . كان البيت
بطول عشرة أمتار ويعمل اسم
أوسروجو . وقد عمدته في كائد
رأية فوتريام . ثم رحلت إلى
ميناء هولندي صغير يدعى
دلفزلي . ولأول مرة هناك عمرا
مائيا أصلا جسر وبدأت في
الانحما بالسيئة . . وساعدني
ظروني أن احتفظ لنفسى بعادة
الكتابة بفصلين ، أو ثلاثة لفصول

الأبحار فوق البحار . . مثل الصورة التي ضمت الزوجين ومعها إحدى صديقات تيجي حيث يتناولون الفسلة فوق العشب إلى جوار البيت . وفي تعليق على هذه الصورة يقول معد الكتاب فليب شاستيه إن سيمتو لم يتورع أن يصعد يوما للمخرج فيللي أمام زوجته أنه قد عرف عشر آلاف امرأة . ولكنه لم يعرف حيا شيء يحب تيجي .

ويقول سيمتو عن هذه المرحلة من حياته : ولم أكن أبعد من العريضة . ولا عن المفارقة . ففي الواقع كنت اعتقد أنني الخش من إنسان مجرّم إنسان . الإنسان نفسه . فنادوا صاحبت هاميا بكلمة في مكان واحد . لكني ألفت بيده الأماكن كأنني ساحر أبدا . ومن هذا كنت أفضي أوقال بين مزارع أو قصور . وأنا لم اسأل بنفس معنى السفر . ولكنني كنت انتقل من مكان لآخر . كنت مشلوحا ، ودوما ، بجنون الرحيل . ففي عام ١٩٢٨ التقيت بتي وتقيت بدورة حول فرنسا . وكان هذا ممعا . لأنني احرف دائما ان الوجد الحقيقي للمدينة أو القرية ليس هو طريق الاسفلت . ولكن طريق اليلة .

ويرى سيمتو انه طوال سنوات حياته حاول أن يكتشف

حقيقة الإنسان من خلال الآخرين . لكنني لم أصل إليه كاملا . . واليوم فأنني أبعد عن الإنسان من خلال .

وفي الكتب التي نشرت عن سيمتو ، سواء من تأليفه أو من إعداد آخرين . فإن لسنوات تيجي مذكورا خاصا . وهو مشدوه دائما بالحديث عنها . فهي سنوات الخصوية في كل شيء : « كنت أكتب ثمانين صفحة يوميا . أبدا من الساعة السادسة صباحا ، ولا أتوقف إلا في السادسة مساء

والقسي وقت الفسلة تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد فطمت ثمن هذا غالبا . كنت أكتب رواية من عشرة آلاف سطر في ثلاثة أيام . وكنت ألقح خسي روايات في الشهر . لخرجة أن أهد رؤساء التحرير القرح على أن أكتب رواية في ثلاثة أيام . فخلقت على نفسي صومعة التي تطل على مقهى المولان روج . وانجسرت الرواية دون أي صعوبة .

الجدير بالذكر أن سيمتو قد تزوج فيما بعد من رفيقه حياته تريزا التي أنجبت له ابنة الحساء ماري . جو ورغم أهمية هذه الفترة . . إلا أن الكاتب لم ينفها عنها حتى الآن . رغم أن ابنته وزوجته قد رحلتا عن الحياة قبل السنوات . عن مجلة « حدث الخميس »



باله من سلم جنون . ذلك الذي نشره الصفحات الأدبية في الصحف والمجلات التي تصدر في عواصم الغرب . . وخاصة في فرنسا . .

هذا السلم عبارة عن خمسة عشر عنوانا لكتب تصدر أرقام المبيعات في الأسبوع الفاتك مثلا . . أنه نوع من سباق الأفيات وشرائط الكاسيت في عالم الأفيات . . وتحت نقول إن هذا السلم جنون لأنه يبر من جنون القاريه من ناحية . ومن قلب مزاجه من جهة أخرى . . أيضا عن عطاء أبى متعلق بما يجعل الأسماء تتلبر بسرعة لا يكاد يصدقها شخص .

منذ أسابيع قليلة ، كانت الروايات الفائزة بالجوائز الأدبية التي أعلنت في شهر نوفمبر الماضي ، هي التي تصدر وحدها ودون غيرها ، أرقام المبيعات . ثم أعيدت تنزول السلم حتى أخضت تماما . . وفي جدول أرقام المبيعات الكتب المنشور في مجلة لويون الفرنسية في ١٠ أبريل ١٩٨٩ تجد أنه فيما يخص الإبداع الروائي . فإن كتابا واحدا من الذين نالوا الجوائز الأدبية هو الذي لا يزال في القائمة . . واغتنى البائسون جميعا . . الكاتب هو شاب لم يقرب بعد من الثلاثين يدعى الكسنتر

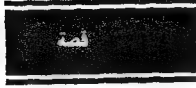
جاروان عن روايته « الجرار الوحش » وقد جاء ترتيبه الثاني عشر . .

السطوف بالاطلاع على الكتب التي حازت على أعلى الأرقام ، لتجد أن المرأة المبدعة قد حلت بمكانة كبيرة في قائمة مبيعات الروايات . حيث قفزت و سهائل « من الدور الرابع إلى الصدارة . وهذه الرواية من تأليف الكاتبة الشابة ايرين فران التي تعبر ظاهرة أدبية في حد ذاتها . فمع كل رواية جديدة تقدمها تتنافس زملاهما من الروائيين . في درجات سلم المبيعات . . مثلما حدث في رواياتها السابقة « رغبات » ١٩٨٦ ، « السطحية » ١٩٨٤ « نظام حديث » ١٩٨٢ .

وتدور أحداث رواية « سر عائل » في عام ١٩٨٤ من خلال فليب . مفوس اللغة الفرنسية في جامعة كاتان بصفلية . الذي يضطر على علية مليحة بالصور القديمة لأمراه عاشت في الفترة بين عامي ١٨٨٠ ، ١٩٤٣ ليندأ بنسخ حوفا رواية . . ولأن المرأة جميلة . . ولها وجه ساحر وخامض . فإن خيال الكاتب يروح به إلى أقصى حدوده . . ثم يعود مرة أخرى إلى أرض الواقع . وهي امرأة مليحة بالأسرار في حياتها الخاصة . وإسمها مارت . ولقد احبت رجلا لكنها تزوجت بأخيه . فتجد نفسها منقسمة في حوافها بين الآخرين . وبصبيها يروه غريب يجعلها لاتراجع نفسها أبدا .

وايرين فران في التسامحة والثلاثين من عمرها . وهي ابنة لعمال بناء . وأنها كانت تعمل حائكة . وقد حرص الأيوان على أن تلتحق بابتها بجامعة الراين . وبدأت موهبتها الأدبية وهي في سن العشرين .

الكتابة الثانية التي جاء ذكرها في قائمة أهل مبيعات في الأدب الفرنسي المنشور خلال هذا الشهر ، هي كرسيتين ارتون



رزقنا على الله

نبلة من هذا اللون من القصص ، ومن الكاتبين :

تمثل القصة التالية لوناً من ألوان القصص القصيرة يعتمد على الخطابات المتبادلة بين شخصيات القصة . والخطاب هنا ما هو إلا مونولوج مكتوب يتسم ببعض التلقائية ، وموجه إلى شخص معين ، ولسب محدد . ولكن بطبيعة الحال فإن المتحدث لا يوجد وجهاً لوجه مع من يتحدث إليه .

ويتخذ هذا اللون من قصص الرسائل عدة صور ، منها المراسلة المتبادلة ، كما في قصتنا هذه ، بمعنى إجراء حوار أو محادثة على البريد . ومن هذه الصور الجمع بين الخطابات ومقطعات من وثائق أو نصوص أخرى ، مثل جزء من مذكرات إحدى الشخصيات . أما الصورة الثالثة فنقوم على تقديم مجموعة من الرسائل ، صادرة عن شخصيات يكتبون عن بعضهم البعض وليس إلى بعضهم البعض ، وذلك نظراً لأهم موجودون في نفس المكان .

ويعد هذا اللون من القصص نماذج مصغرة لرواية الرسائل التي حظيت بانتشار واسع في القرن الثامن عشر مثل رواية صمويل ريتشاردسون المسماة كلاريسا هارلو ، ورواية سموليت المسماة هفري كلينكر . كما تمثل هذا اللون رواية حديثة نسبياً هي رواية مارك هاريس المسماة استيقظ أياها الغبي . وقد استمر هذا اللون من الرواية في القرن التاسع عشر على يد ديمتولسكي ، وجيس ، ويريس ، غير أن هذا التكنيك قد استخدم لتحقيق تأثيرات معينة فقط وليس على نطاق واسع . أما في الرواية الحديثة فإنه من المحتمل أكثر أن تجمع بين الرسائل وغيرها من التكنيكات ، بحيث لا تقتصر الرواية على الخطابات فقط . غير أن القصص القصيرة التي تقوم على الرسائل وحدها مازالت تظهر من حين إلى آخر ، كما في قصتنا هذه .

أما عن الكاتبين ، فقد ولد لورانس تريث عام ١٩٠٣ في مدينة نيويورك . وهو معروف بكتابت قصص الألغاز . وشغل منصب رئيس اتحاد كتاب قصص الألغاز في أمريكا ، ولذا سنة ١٩٦٥ بجائزة إنجاز الآداب التي منحها الاتحاد . كما قام بكتابة عدة روايات من نفس اللون .

وقد ولد تشارلز م . بلوتز سنة ١٩٢١ . وهو طبيب باطني يهوى كتابة قصص الألغاز . وهو عضو باتحاد كتاب قصص الألغاز في أمريكا ، ويعيش في بروكلين بمدينة نيويورك .

للكاتبين الأمريكيين

لورانس تريث

تشارلز م . بلوتز

ترجمة :

د. أحمد شفيق الخطيب

سجن الولاية

٣ إبريل

عزيزتي جودي :

لقد مرت سنة كاملة الآن ، سنة طويلة كاملة بدونك . ولكنني كنت ومازلت سجيناً حسن السلوك أبعد عن المتاهب كما تبعد القطعة عن الماء . ويقول الجميع إنني سوف يتم الإفراج عني في إبريل القادم ، وهذا وقت طويل يكفي لزرع

محصول . لذلك استمرى في نشاطك أنت والعم ايمك . الشيء الوحيد الذي يلقى هو أنني لم أرك منذ فترة طويلة جداً . لماذا ؟ ماذا حدث ؟

يا جودي ، أرجو ألا أكون قد ارتكبت أي خطأ . كل ما فعلته هو أنني قمت بقيادة تلك السيارة . لم أكن أعرف أن لديهم مسدسات وأصابع متلفعة على العمل ، بل لم أكن حتى أعرفهم جيداً . لقد كانا فقط شخصين من المدينة يتسكعان حول بار وأخذت في الحديث معها وحدث أن أخبرتها أنني

ر. ف. د. هادي

١٠ إبريل

عزيزي وولت:

تلقيت خطابك والسبب في أنني لم أحضر لزيارتك هو أنني فقط لا أملك المال اللازم للرحلة . وعلاوة على ذلك فإنه على أن أقوم بجميع أعمال البيت الآن . والمهم أنك يرد من الروماتيزم مرة أخرى ويقول دكتور سوندرز إنه لن يقوم ويتحرك إلا بعد أن يأتي الربيع الدافئ وهذا لا يحتمل أن يحدث قبل مايو . وغنما يشعر أنك بالمرض فإنه يريد أن أكون بجانبه طوال الوقت وكل ما يفعله هو الشكوى ويقول لي إن كل شخص يحاول استغلالني . لقد حاول حتى مطاردة جورج عندما حضر جورج في سيارته الجديدة يعرض على نزعة فيها . وأنا بالفعل كنت بحاجة إلى الابتعاد عن المزرعة بعض الوقت .

لقد كان جورج لطيفاً جداً معي أيضاً . وكان يريد أن يعرف كيف كنت أدير أسوري يدونك وإذا كنت أفتقدك كثيراً . حسناً فمن كان هناك سوى أنك ؟ وأخبرته بصراحة بأننا كنا عرضة لأن نفقد المزرعة إلا إذا دفعنا قسط الرهن وهل يمكن دفعه إلا بعد حصد المحصول ؟ وقلت إنه بعد ترقية جورج إلى نائب رئيس البنك ربما استطاع أن يفعل شيئاً ، فقال إنه سوف يرى ما يمكن عمله هذا هو كل ما وصلنا إليه تقريباً . على أية حال لقد كان شيئاً لطيفاً الابتعاد عن آبك فترة من الوقت ، خاصة عندما أعلن جورج إلى العشاء في ذلك المطعم الجديد في قلب المدينة .

ياوولت ، كم كنت أثنى لو كنت من العاملين في بنك أنت أيضاً .

زوجتك المحبة

جودي

سجن الولاية

١٥ إبريل

عزيزتي جودي :

أعرف أن الأمر صعب عليك وأنه مع وجود آبك فإن الأمر يزداد سوءاً . فهو سريع الغضب حق وهو على مايرام ولكن عندما يصيبه الألم فإنه يكتفي لكي يعمل صبر قديس ينفذ . ولكن الله الرحيم سوف يتولانا يا جودي ، وأنا أصرف ما أقوله .

بخصوص جورج وتأجيل البنك - فلا بد من كتابة كل شيء . لذلك عندما ترينه في المرة القادمة أسأله عن رولي

كنت بطل سباق سيارات مقاطعة هادلي . لقد تفاخرت قليلاً ربما . ولابد أنني أخبرتها أنه كان يمكن أن أقود سيارة أعلى أحد جانبي حافظ وأزول على الجانب الآخر ، وأهم إذا أراد أن يبصر كم كنت ماهراً ، فلماذا لا يأتيا ويريان . وهذا هو ما فعلنا

ربما كنت غيباً قليلاً ولكن عندما وافق على أن يدفع لي في التو واللحظة لكي أخذهما إلى البنك في اليوم التالي ، ثم إلى التلال الخلفية حيث لم تكن هناك أي طرق ، وهو ماقاله ، إنهما يريدان أن يفعلاه لمجرد متعة عمله - حسناً كل ما فعلته هو أنني سألت كم ستدفعان . وعندما أخبرني كنت أفتقد وعي لأنني كان تقريباً نفس المبلغ الذي كنا نحتاجه لكي ندفع الرهن . وفكرت في أن النقود هي النقود وأنها لو كانت سيأخذان الكثير منها من البنك ، فلماذا لا يكونان كريمين ، أما مالم أهره فهو أبها لم يكن لها حساب هناك .

لذلك أظن أنني كنت غيباً حقاً . ولكن سواء كنت غيباً أم لا ، فقد كنت سعيد الحظ بالتأكيد لأنني لو كنت قد لازمت هذين الرجلين أكثر من ذلك ، لكنت قد قتلت أنا أيضاً . ولكنها دفعا لي لكي أخذهما خارج المدينة وأصعد بهما إلى التلال وبعد أن فعلت ذلك انطلقت وعدت إليك مباشرة .

وعندما سمع أنك الخبر من الراديو عرف فوراً أنني كنت الشخص الذي كان أمام صهبة القيادة . إذ لم يكن هناك شخص آخر يستطيع أن يسبق رجال الشرطة وأن يتفوق على ذكائهم سوى ، وأعتقد أنني كان يمكن أن أبتعد حتى أصل إلى المكسيك أو حتى الصين إذا أردت ذلك ، وإذا لم تتمكن الطائرات من العثور على مثلي فمُلت مع الرجلين . ولكنني

كنت بعمل ما تقاضيت أجراً عنه ، لذلك فإنني عدت إلى حيث أنتن . ولو كانا قد أخذنا خمسين ألفاً مثلاً قالت

الصحف أو مليوناً فانا لا أعرف . فقد كنت أنتظر في الخارج

في السيارة وكل النقود التي رأيتها هي ما أعطيتها لك . وكما

قلت ، كنت قد حصلت عليها في اليوم السابق ولم تتم سرقتها

من البنك . ليس من هذا البنك على أية حال .

وأحد الأمور في استجوابي عن مكان النقود المسروقة . وفي نهاية الأمر لنق لصا البنك مصرعها دون أي أثر للنقود ولم يكن أمام الأمور إلا أنا . مجرد مزارع صانع مسكن في مهارة في التعامل مع السيارات .

ولكنني لا أريد إزعاجك بكل هذا . إنني أشعر بوحدة حقيقية يدونك كما قلت . لذلك متى تخبرني لزيارتك ؟ وكيف حالكم وحال آبك والمزرعة ؟

زوجك المحب

وولت

وانكيزت الى حرفت منها من شخص هنا اسمه ارنى تيلور .
وارن حمله بيع الخطابات . وكما يقول ، لو كانت عنتى بقرة
أو مكياىل من القمع فإنى أستطيع أن أبيعهم ، أليس كذلك ؟
إذن فلماذا لا يمكنه هو أن يبيع الخطابات ؟

وأنا وإرنى على علاقة طيبة لأنا - نحن الاثنين - برينين .
وما كان ينبغي أن نكون هنا . ولكن طالما نحن هنا فإنى
تحدثت فى بعض الأمور وحدث أن ذكر إرنى بعض الخطابات
التي وقعت فى يده والتي كتبها جورج لروث وانكيزت هذه .
لذلك ربما كان من الأفضل أن تذكرها لجورج فى المرة القادمة
التي تربته فيها .

زوجك المحب

وولت

٢٢ إبريل

عزيزتى وولت :

لقد أخذت جورج لتناول العشاء فى الخارج مرة أخرى
وتحدثنا عن أشياء كثيرة . وكما قلت فى فقد ذكرت رؤى
وانكيزت ثم قلت له عن الرهان وأنه لا بد من كتابته . وفى اليوم
التالى مباشرة تلقيت خطاباً من البنك يمدن بالتأجيل حتى
الربيع ولكننى لا أعرف ما الذى سوف نستقبله من هذا .
لأنى فى المرة التالية التى خرجت فيها مع جورج ، شرب أياك
من الخمر الذى نصنعه فى البيت وبعد ذلك خطرت له فكرة أن
يركب الجرار . وهذا هو ما فعله حتى وصل إلى تلك الحفرة
الكبيرة فى الجانب الغربى . ولكن أياك لم يصب بشيء ، فقط
كندمة أو اثنتان يستجم منها ، ولكن ينبغي أن ترى ما تبقى من
الجرار . إذن كيف أدفع قسط الرهن فى الحريف دون أن يكون
هناك محصول آت ؟ وإذا لم أدفع فلن تكون عندنا مزرعة .

إننى متعبة ياوولت . إننى متعبة للغاية وقد طفع به الكيل .
لقد قلت إن الله الرحيم - سوف يتولانا - ولكن كيف ؟

كيف ؟

زوجتك المحبة

جودى

سجن الولاية

٢٨ إبريل

عزيزتى جودى :

لا بد من أن تصبرى كما قلت لك وإذا صبرت حقاً فإن الله
سوف يتولانا . لأنه أن إلى فى حلم وقال لى إن هناك شيئاً
مدفوناً فى الحقل الجنوى يمكنه أن يحل مشاكلنا للملك أعبرى
أياك أن يتغلب على الروماتيزم . قولى له إن أمامى ستة واحدة
فقط فى السجن ثم سوف أحضر وأخرج هذا الشيء من الحقل

الجنوى ويعد ذلك فإن كل شيء سوف يكون على ما يرام .
زوجك المحب
وولت

ر. ف. د. ٢٠٥٠ ، هادلى

٤ مايو

عزيزتى وولت :

لا أعرف كيف أخبرك بهذا ولكنى أعتقد أننى سوف أحكيه
بالطريقة التى حدث بها .

أنت تعرف كم يحبه أياك القانون منذ جاءوا وأخلدوك .
لذلك فمتبعاً ظهر المأمور ومعه ستة من الجنود أمس الأول ،
حاول أياك مطاردتهم . فبعض من القراش وجرى فى جميع
أنحاء المكان وهو يبحث عن بندقيته . ولكننى كنت قد
خباها . ثم صاح بهم وأخذ يسبهم بجميع أنواع السباب ثم
أسكوه فى النهاية وربطوه لفترة ، لذلك فإنه لم ير ما فعلوه .
لقد عاد إلى نشاطه مرة أخرى ، كل هذا الجرى وراء الجنود
خفف عنه بعض الشيء والآن هو على ما يرام مثلاً كان .
ولكننى لا أعرف من أجل أى شيء جاء المأمور ولن تتخيل أبداً
ما فعله هؤلاء الجنود .

ياوولت ، لقد ذهبوا إلى الحقل الجنوى وقضى الجنود الستة
اليوم بأكمله وهم ينفرون ثم حضروا مرة أخرى فى اليوم التالى
واستمروا فى الحفر حتى حفروا تقريباً كل شبر فى هذا الحقل .
ولم أر فى حيان ستة رجال يدون يمثل هذا التعب وقد أصابهم
الجنون بالفعل . وسألته الكثير من الأسئلة وقال واحد منهم
- وأعتقد أنه على طوال الطريق من السجن - إن كل خطاياك
تتم قراءتها . ياوولت ، لماذا قال ذلك ؟

زوجتك المحبة

جودى

سجن الولاية

٧ مايو

عزيزتى جودى :

الآن أزرعنى .

زوجك المحب

وولت

• هذا هو اعصار عنوان منزل وولت وزوجته جودى . (الترجم)

العنوان والمصدر

"The Good Lord Will Provide"

Dean Curry (ed.), Interludes: Selected American Short Stories,
Washington, D.C.: United States Information Agency, 1984,
pp. 17-20. ◆



السماع عند الصوفية

تأليف : د. كوكب عامر

عرض : د. رمضان بسطاوي محمد

قليلة هي الكتابات التي تحاول أن تدرس فلسفة الفن في الإسلام ، فكثير من الدراسات التي صدرت حول هذا الموضوع سواء في الشرق الإسلامي ، أو الغرب تتناول الفنون الإسلامية ، وتحاول أن تفصح لفلسفة خاصة بكل فن من الفنون ، لكن لم يتجه البعض لتكريس جهده لدراسة فلسفة الفن في الإسلام ، بهدف بيان النظرية الجمالية للإسلام ، وهذا يرجع إلى التصور المحدود السائد عند دراسة أي موضوع من الموضوعات في القرآن الكريم ، فالبعض تصور أن دراسة الجمال في القرآن الكريم تعني فقط البحث عن الآيات التي تتحدث عن الجمال وتغليظها وتفسيرها وشرحها ، دون أن يتجاوز هذا إلى دراسة المعاني المختلفة للجمال وارتباطها بالمحاور الأساسية لموقع الفن من رؤية الإسلام للعالم والإنسان والكون ، والحقيقة إن موضوع فلسفة الفن في الإسلام يرتبط بعدة محاور أساسية تعبر في الفن الأخلاقية ، والوسطية الأخلاقية للفن من حيث هو - أي الفن - وسيلة لتنمية تجربة الإنسان الحضارية في مختلف مجالاتها من بطفة علم الجمال للمعاصر الحديث عن النظرية الاجتماعية للفن .

إن منهج دراسة موضوع فلسفة الفن في الإسلام ، هو الذي يحدد رؤية أي باحث لكثير من القضايا ، فمن يدرس هذا الموضوع من خلال منهج حضاري ، أي يدرك الرؤية الكلية والشمولية للإسلام للحضارة ، وبالتالي ينظر للفن من خلال ارتباطه بمجمل أبعاد الحضارة في الإسلام ، فإن نظريته تختلف ضمن يتخذ المنهج المجرد لدراسة فلسفة الفن في الحضارة ويعزله عن بقية الأنشطة الإنسانية المرتبطة بالفن . وبالتالي تكون رؤيته جزئية ومحدودة وتستغرفه قضايا التحريم للفن ، رغم أن الشيخ محمد عبيد في بداية القرن قد أوضح أن من يرمون أن يحرموا الفن في الإسلام إنما يريدون أن يقدموا صورة متخلفة عن الإسلام ، وهي بعيدة عنه ، لأن الدين الإسلامي يحرم ما يحرم في ذاته ، مثل الكذب والسرقة والقتل ، أما الضرورات التاريخية التي لزمت الابتعاد عن بعض الفنون حيازة للمقيدة فقد انتبهت ، وبالتالي زال سبب التحريم . والحقيقة أنه يجب تجاوز قضية الحلال والحرام في الفن في الإسلام ، ولا أقول إهمالها ، وإنما لأن كل ما يكتب في الفن في الإسلام يبدأ من نفس القضية ، رغم أن هذا قد كتب

فيه الكثير . وقد تحدث عنه الشيخ محمد عبيد ، والشيخ محمد الغزالي في أكثر من موضع من كتاباتها ، وأوضح أن التحريم مقصود به المعصية ، والفن الراقى النبيل الدافع للحياة والإنسان ليس فيه شبهة تحريم لما الفن المبثذل فهو محرم ، والقرآن في فلسفته الجمالية ، لا يجعل التربية الجمالية للوق والحواس ، ولكن لم يمع أحد من الباحثين المهتمين بالدراسات الجمالية لدراسة هذه المقاهيم في القرآن ، فلم نجد أحد يكتب عن أبعاد التربية الجمالية في القرآن ، أو يدرس فلسفة الجمال والفن لسدى أعمال الفلاسفة الإسلامية مثل الكندي والقرائين وابن سينا ، والكتاب الذي بين أيدينا يحاول أن يفسر هذا النص في المكتبة الإسلامية ، فيدرس فلسفة الفن عند الغزالي من خلال فنون السماع ، والدكتور كوكب عامر ، تكون بذلك الثانية في تناول هذا الموضوع في الفكر الإسلامي ، فبعد سبق للدكتور أحمد فؤاد الأهواني كتب عن الفيلسوف الكندي وقدم فصلا تتما عن الموسيقى عند الكندي . والموسيقى أيضا من فنون السماع ، والدكتور كوكب عامر تناول هذا الموضوع عند الصوفية وعند الأسماء الغزالي بشكل خاص ، ولكن هناك ملاحظة لافتة للنظر وهي إن الفنون الغائبة في الحضارة الإسلامية هي الفنون السمعية ، فهل يرجع هذا إلى أن القرآن هو كتاب سماعي ، والقرآن هو أساس الحضارة الإسلامية .

لكن قبل أن نستطرد في تقديم قراءة لكتاب السماع عند

الصوفية - خاصة عند الغزالي ، هذه القراءة التي لا تنفي عن قراءة الكتاب ، ولكن خير قضايا تحجز القارئ لقراءته ولكي تصبى عدوى الاهتمام بالقضايا التي يطرحها ، لحل وحسب بأن من يستكمل الكتابة في موضوع فلسفة الفن في الإسلام المتعدد الجوانب والأبعاد والذي لا يمكن لكتاب واحد أن يعالج هذا الموضوع ، وإنما الموضوع يحتاج إلى فريق من الباحثين . لأن أبعاد الموضوع متعددة ويمكن أن تشير إشارة سريعة إلى هذه الأبعاد وهي :

- مقاصد الفن في الإسلام .
- النظرية الجمالية في القرآن وتطبيقاتها المختلفة في السنة النبوية .
- الضوابط الشرعية للفنون .
- خصائص الفنون الإسلامية .
- علاقة الفن بمختلف جوانب الحضارة من وجهة نظر الإسلام .
- العلوم الفنية الإسلامية مثل تاريخ الفن ، النقد الفني وغيرها من العلوم المرتبطة بالفنون المختلفة .
- المجالات الفنية وإسهامات المسلمين فيها ، مثل فلسفة الفن لدى الفلاسفة المسلمين بشكل عام ، وبكل فن من الفنون على حدة .

وهذه بعض الأبعاد وليس كلها ، وكما هو واضح فإن كل بعد يحتاج إلى دراسات عديدة يفرغ إليها عدد من الباحثين ، والضوابط الشرعية للفنون ، ترتبط بتحديد مكانة الفن في الإسلام ، ورأي الفقه الإسلامي فيها يتصل بقضايا الإسلام . والضوابط الشرعية الطائفة والأخلاقية للفن ، وهكذا فإن كل قضية تحتاج لتأصيل نظري وتطبيقي ، ولهذا أنشد المؤسسات الثقافية ذات الطابع الإسلامي ، بتبنى مشروع ثقافي حضاري قومي تكون له خطة ثقافية طموحة في استكمال هذا

النقص في الدراسات الاسلامية
الماصرة ، وقد سمعت ان
الاستاذ الدكتور جمال الدين عطية
مستشار المعهد العالمي للفكر
الاسلامي والجمعية المصرية
للتربية الاسلامية ، في سبيله
لاعداد حصر بيليو جرائل لكل
يكتب حول هذا الموضوع في
الشرق والغرب ، وهو يبدأ
بتوصيف الدراسات السابقة ،
واعتنق ان هذا امر للغاية للبدء
في استكمال النقص بعد ذلك .

عليها ، ولكن العرب ساروا على ترتيب موسيقى خالفه لما جاء عند اليونان . ولم تكف المؤلفة بذلك بل رطبت السماع الموسيقي بغيره من نواح العلوم المختلفة السالدة في العصور المختلفة وأشارت إلى العلاقة بين الأنغام الموسيقية والكسوكب البيانية الجارية عند الكندي . وهي نظرة مثاقورية كانت ترى لحركات الأفلاك نغمات تنبعث آثارا تعود للموسيقى . ثم تعرف المؤلفة « السماع » من الناحية الفيزيولوجية والنفسية وكما ورد عند علماء التصوف الأسلامي . تتناول السماع الطبيعي السماع الروحاني أو الألهي . هو الإلهام أو السماع الداخلي . هي صف الصورت والأذن كصانه غاية في وصف العلة الاحاسيس التلقئ . ثم تنتقل الكتابة بعد ذلك لدراسة مقامات السامين في فكهم والسردج . وتقصده لفهم . فهم معاني السمرسج ادراك المستمع له . وهو يختلف حسب استعداد التلقئ وذكوه درجة رهافة وجدانه الجمالي

أما في الفصل الثامن من كتاب، فخصه المؤلف بمساع القرآن الكريم، وتتاول هاتختين ها : تأثر أصحاب القلوب الصالفة بآثار القرآن، فإذا يكون تأثر السامعين أقوى سماع الضمائل ا فيالنسبة قضية الأولى، تبين اذا كان إسلام جيد السماع بوصفه من ديانات السلفية، التي تعتمد على السمع، لأن القرآن وهو صدر التبريع الأول في الإسلام وفي التسمية سمعاً، وإن في الأولى أن كان جيد سماع القرآن كرم بوصفه وسيلة وغاية معاً النسبة للموسيقى في عبادته بجمادته المستمرة في طارقه إلى الفلاسوف يسترشد، رسول الكريم ﷺ حين تعرض لحوال البسط والوجد والبض والبكاء والاستبشار وهو يسمع آثار القرآن، فحصلت له

وبالنسبة للقضية الثانية،
مؤلفة تقدم إجابة الامام المزيلى
التساؤل القائل، لماذا يكون
السامعين أقوى بسامع
صائته، وماهى الأساليب
أجلها يعتبر الغناء أشد حبيبا
رجد من سرقة الكريم.

والجواب عن السؤال الأول
هو أن المزيلى سبق أسباب وراه
الطريقة تتخذ من الغناء
بليلة للدفاع عن السماع والغناء
من يتكبرونه، وإذا تاملنا في
من الأسباب التى يسهلها
الزوال، نجد أنها تتركز على
عوامل النفس ليكولوجية
متفرقة، فمثلا يرى أن القرآن
منه متعة والأغراض
تتبع جميعها تناسب حال
السامع بحيث تثير وجدّه، فمثلا
يربط القرآن على تحدثت عن
أو الطلاق والموازين، أو على
يؤيد. وهذه الألفاظ التى
عظمها، قد لا تناسب حال
فمنهم القائل بالندم،
من الملتصق الحزين، فلا يحرك
في القلب إلا ما يناسبه.
ولذا يعتمد القرآن في رده على
من أنفسه السامع أو المتلقى،
والغناء والأيقاع أو التلحين،
والغناء للإنسان في إثارة الوجد
روى. وهذا ما يجعل البعض
أى. والخفيّة إن إثارة
كله بهذا النوع ليس في صالح
أو أن القرآن، لأنها جالان
أياها من السامع، أو المتصوّر
من. وبالتالي فمقارنة في إثارة
قد ليست ذات موضوع، لأن
الكريم يسهل على جرس
ينفى وتأثير أيضا، لكن
هذا على فتح قابلية
مع حضوره الوجداني بينا
أنه قد انهمر الجهر على آخر،
بكن تفضيل أحدهما على
وكان يمكن للمؤلفة أن
بإزاحة التماثل بين القرآن
بمذهب تنقية الكلام، ويؤيد
نموذج الطريق الصوفى، أى
الحقيقة، والخلق
الله وحكمته الذى يهد
الذين الضم، وروحها،

وهو الانشاد والغناء الموسيقي
الذي يثير الوجد .

والحقيقة ينبغي لنا أن نتساءل
لماذا لم يأت المؤلفة إلى السيرة
الغزالي، دون محاولة أن تقدم
مناقشة معاصرة لحياة المسلم
للعاصر في موقفه من الغناء
وعلاقته بالوجد في حياته
للعاصر. ولكن يمكن التمسك
بالعدول للمؤلفة فهي تبدأ الكتابة
على أرض بكر، ولم تقدم دراسات
حول هذا الموضوع. ولذلك
نحسب أنها جهد الابداع. وأنها
فتحت المجال لمعرض آراء
الغزالي حول هذا الموضوع الذي
نستأنس به من قبل.

أما الفصل الثالث من الكتاب
فهو يترشح لقضية أساسية من
هضاب الفقه ، وهو رأي من حرما
السمع والانتهم ، وعقوبة الزنا
لرود عليهم ، ولحققة ابن الفصل
يكتب بروع الفقيه ، وليس
الفيلسوف أو المفكر ، فمن
يعرف ابن مرقف الفقهان من
فغناء كان موقفا من أهل الغناء
حياتهم الاجتماعية ، وما يرتب
منها من ظروف أخلاقية ،
هذا كان موقفا مرحلة تاريخية
عينة ، ولذلك لم تترقب المؤلفة
ند الموقف الجارى للدراسات من
إسلام ، أى فلسفة
من فى الإسلام ، التى يتدرج
تصا مرقفه من الخفاء ،
اعتمست على ابن القيم
قوزية ، وهو الذى ظهر للفتا
مرتبطة بطور
صره ، فلا يمكن مثلا أن أخذ
من تيمية الذى قام بدور رائد
مفيدة المسلم فى الدفاع عن
مفيدة الاسلامية ضد هجمة
صليبيين ، كى يقوم بنص
صدور الآن فى الحاضرة
ماصرة ، لأن الصراع الآن
يخذ صورا واشكالا مختلفة بين
انما الاسلامية ، والأعصر
فهرى ، ولم يد الحرب يوسع
الذين مثلا كانت أوروبا
هل فى الحروب الصليبية ،
الملك نحن بحاجه إلى ابن تيمية
فهم طيبة الصراع ،
بالمعصر ، أهمية الاسلامية التى

يتكون الكتاب من مقدمة وخاتمة وبينهما خمسة فصول طويلة. ففي مقدمة الكتاب تحدث عن الدكتوراة كركب عام الخلف من الدراما وهو الإجابة على السؤال التالي: ما هو حقيقة موقف الإسلام من الغناء وهل الإصغاء له من اختلاف أغراضه جائزاً أو محرماً أم أنه لا يباح. خاصة أن الآراء قد تعددت وتناقست حول المسألة، ومن علماء الذين من أبلح سماح للغناء من غير كراهة، ومنهم من يباحه مع الكراهة، وكيفية حرمة. وهذا يعني أن الكتاب لم تعرض له يدور حول واحد من الجواهر السابقة التي أشرنا إليها وهو الضوابط الشرعية للفنون. والسماح لا يقتصر عليها على الغناء وإنشاء القصائد والموسيقى وإنما يتعد إلى القرآن الكريم. وقد يتناول ظاهرة السماح عند الصوفية لا سيما أن كثيرين منهم قد أدروا مصفاً تخصصاً على القيسريان، وابن القيم الجوزية، وابن حجر العسقلاني، وعبد الوهاب الشعراني. وعبد الغني التابلسي وغيرهم من الصوفية. وفي الفصل الأول للموسيقى تطلق عليه النحلة عزوان نحلة تاريخية عن الغناء سماح الموسيقى والغناء، تقدم نحلة تاريخية عن الغناء الموسيقي في الحضارة الإسلامية، مع إشارة للحضارات القديمة، وأرباب الغناء بالآلات الموسيقية. وبينت هذا الجزء كيف إن العرب قد رجعوا مصنفات اليونان في الموسيقى. وفي هذا الكتاب والطوا

تفسيح ملاحمها وراء الغزو السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري ، ولابد أن تسليح بهذه الأسلحة جميعا لكي ندافع عن العقيدة التي هي جزء أساسي من مكونات الهوية الحضارية . أما أن ننقل ما قاله ابن القيم بخصوص الغناء دون الإشارة إلى طبيعة التغيرات ، أو البحث عن جذور موقفه . فهذا يعني التوقف عنه . لكن يجب للمؤلفة أنها تداركت كل هذا حين ذكرت في الفصل الرابع والخامس رأي من أهلوا السماح وأدلتهم على حله ، ثم عرضت لرأي الغزالي بالتفصيل في السماح ، وبيّنت رده على الشافعي ، وعلى جميع الفقهاء ، وتحريم السماح وأدلتهم على إباحته . وقد بينت المؤلفة أن الغناء والموسيقى ضروري لتثنية الإنسان وتلهينه وتعميق وجدانه البدني ، وأفسحت الكتاب لعرض وجهات النظر المتعارضة حول تحريم الفن ، وهي بذلك تفعّل آليات أساسية لتجاوز هذه القضية في الكتابات المستغنية حول الغناء بشكل خاص والفن بشكل عام . حتى يبدو لنا الصورة الصحيحة للإسلام في أنه دين مع الحياة الإنسانية ويهدف إلى رفعتها الأخلاقية والنفسية والوجدانية وليس يهدمها بأي حال من الأحوال .

ولابد أن تشير إلى المجهود المضني الذي بذلته المؤلفة في كتابة هذا البحث ، فرغم كل ما يمكن أن يثار من قضايا أو مناقشات حول طريقة معالجتها للقضايا والموضوعات ، إلا أن بجها الجيد هو الذي يثير دائما هذه الإشكاليات في البحث ، والمؤلفة بدراساتها هذه تدفع الباحثين لدراسة موضوعات جديدة في فلسفة الفن في الإسلام ، وبالبحث استكناه عجمية ، ودور في العلم ، تخصصت في التصوف الإسلامي بشكل خاص ، ولها كتاباتها التي تجعلها تحتل مكانة بارزة في الدراسات البصولية المعاصرة .

الفصل .. كحالة اجتماعية

في المجموعة القصصية (صراع)

د . مصطفى عبد الغني

لم يعد للفصل فردياً .

ولا يمكن أن نرى (صراع) صلاح عبد السيد^(١) - عنوان أحدث مجموعة قصصية له - دون أن نعلمه من البيئة التي بدأ منها ، والواقع الذي انتهى إليه .

ولا يمكن أن نتحدث عن الفصل - أحد نتائج هذا الصراع - فترى أن شخصيات هذه المجموعة تمثل من حالة يصنعها عليه النص إليها عدد من الحواطر والانفعالات المجرّدة والمتضاربة أو هذا التفكير للثنت أو - حتى - كما يذكر الأدب الأمريكي على أنه حالة من (انشطار) العقل تتعكس في السلوك البشري الفردي .

إن الفصل الآن يجاوز الذاتية والفردية إلى المجتمع كله .

وإذا كانت الدراسات المعاصرة (على سبيل المثال ، انظر ، دراسة : لنال . دافيدوف) تشير إلى أن حوالي ٥٠ ٪ من نزلاء المستشفيات العقلية في الولايات المتحدة الأمريكية يمثلون من هذا المرض ، فإن الأمر يتغير عندنا هنا في العالم العربي .

إننا إذا انتقلنا من عالم ، أول ، متقدم ، إلى عالم ، ثالث ، متخلف ، فإن نسبة الإنقسام تعدى حالة الفرد والمستشفيات إلى

القضايا الكثيرة التي تتعلق بقضية الصداقة الاجتماعية والحسرة والتفسير الحضاري والفقر والمرض . وما إلى ذلك من جملة إسقاطات التي سارت على معالم الوطن العربي .

يتأكد هذا كله حين تعرف أن جملة هذه الاحباطات تتركز في المدينة كما تتركز في القرية ، وبسبب هذا الانتشار المستمر ، فإن المدينة الآن (تترقب) بالقر الذي (تصمد) فيه القرية ، ولأحد فاصل قط بين الاثنين ، ففي مدينة (القاهرة) على سبيل المثال تمثل - نتيجة التحول المستمر بين القرية والمدينة على حد كبير من هؤلاء السكان الذين يعيشون في المدينة ويزنّون بأربابها ، ومع ذلك ، فإن قيمهم سارت آتية من أريف ، وهو ما ينطبق على القيم الاقتصادية والاجتماعية الأخرى . ومعنى هذا ، إن المدينة كالقرية عندنا حينما كان هذا (الحالة) التي لم تعد تفر الآن بأعراض سلوكية تقليدية ، وإنما تفسر بكم التغيرات الحادة التي شهدها البلاد في العقدين الأخيرين .

إن هذه التغيرات الآن تفسر حالة (القصاص) التي يعاني منها قطاعا كبيرا من المواطنين ، فرغم أن التحليلات السلوكية لا تنفي

المؤثر الوراثي وراء هذا القصاص فإن أغلبها تؤكد على أن السبب الرئيسي فيما نعاين من قصاص الآن مرجعه للبيئة .

وهي بيئة تتعدد فيها المخاطر التي لم تكن نعاينها من قبل .

(٢)

فمازلنا نعان من مخاطر السبعينات بما فيها من اتساعات حادة متوالية في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ولنا في حاجة لشير إلى آفات المتطفين (توارى الخلف الآن خلف أقمعة كثيرة : الشبان السهوان ، الانتهازية ... الخ) ، ولما من المهم أن تشير إلى الجماهير الغفيرة في المدن والنحوج والكفور المصرية البعيدة .

فمن المؤكد أن هذه الجماهير عانت ومازالت تعاني - من أمراض سلوكية مدبنة ، لعل من أهمها هذه الحالة - القصاص - ، وهي حالة تأكدت منذ السبعينات فتحوّل - مع الوقت - إلى حالة مُزمنة إتسمت - ليس بالوجدان الفردي فقط - وإنما أيضا ، في الوجدان الجمعي .

ومن المؤكد أن تأثير هذه التغيرات من حق التغير وضروته ، وإنما أمتد تأثيرها إلى الجينات الوراثية في الإنسان ، بحيث أننا نستطيع أن نرى امتداد هذا السلوك لا اليوم فقط ، وإنما يستمر إلى أجيال قادمة .

(٣)

وقد يكون من المفيد أن نتوقف - هنا - عند تحديد إطار مجازي لهذه الفترة ، وهي فترة بدأت - تقريبا - منذ هزيمة ١٩٦٧ (امتدت جلودها الجينية قبل ذلك جلودها حين تب جلاء عبد الناصر في عام ١٩٦٥ إلى « طبقة جديدة » توشك أن تنفض على الاتجاهات القومية في هذه الفترة ...) ومنذ هذه المرحلة ، شهدت البلاد تكريساً متوالياً لهذه الحالة التي تمت رويداً رويداً حتى استحسنت في الوجدان المصري .

هذا المجتمع الذي يشير فيه كل موقف إلى درجة عالية من درجات الفساد التي أصبحت تمتد على كل شيء، وهي (حالة) لا تؤكد انقسامه هو وحده، وولما تحمل في الوجه الآخر، (حالة) فساد المجتمع كله.

يؤكد هذا كله أن هذه (الحالة) عند الفلاح، الفصح، كانت تتركب أجزاها هذا التدهار، فلهم هنا أن هذا التدهار كان داخلها - لا خارجها كما يبدو من تصاعده -، ولما كان درجة من درجات الانكماش الشرطي، أي، درجة من درجات الفعل الخارجي أو على الخارج.

وهو ما يشير في نهاية المطاف إلى رد الفعل أعقبه هذا الموقف الذي يمكن (المجتمع، وفي الوقت نفسه يمكن رد فعل على المجتمع وليس على تأكيد له. وهو ما يؤكد أن حالة الانقسام إنما حالة اجتماعية حادة.

أصحب يا عمي
وإذا كان الصراع هنا يندلج شكلًا إيجابيًا، وهو شكل خرج به صاحبه من الموقف الرومانسي (الأسوي) -الترجسي- إلى أفق الكون القاسد، فإن الصراع -القيمة التالية- أصحب يا عمي- لا يستطيع أن يتخذ مثل هذا الموقف الحاد خارجيًا ومن هنا اتخذ داخلها.

وهنا يتحدد لون آخر من ألوان الفصام. إن العصب يمد من المدرسة، ويلدب إلى العمة، ويغضب، هناك للمرة الأولى في حياته بالصمت المريب. إن زوج العمة والأولاد والنساء يتفكرون جميعاً موت العمة ليتفكروا على كل شيء ممدودة وساكنة/النايسمرن بالانتشار في البيت... يأخذون كل شيء.

وتتحول الدهشة إلى لرح مفاهي: ((أصحب يا عمي... أنهم يسرقونك وانت تاتمة يا عمي))، ويكون حاصل جمع الدهشة والباحثة هذه الحالة الجديدة التي تسمى في علم النفس

بالفصام (الباراتوي)،^(١٥) إذ يتحول هذا الاحساس للطفل إلى خوف لمعجز فاضطهاد ((... الماين-سرقوا البيت وانت تاتمة يا عمي))، وهو ما يمكنه التوالى ((... هي سمة تكرر كثيرا في قصص صلاح عبد السيد- حين يردد كالخاوي:

((وانت تاتمة يا عمي، وانت تاتمة يا عمي))
وإذن، يكون المخرج من هذا المازق الذي لا يتوسعه واقع الطفل أو- حتى خياله - بأن تتباه حالة من الماوية البصرية، والتدريج، يتوالى تصوره المموس إلى توالد مناقض للصورة

إن موقف الطفل هنا يتحول - أمام العمة الميتة/التي تستيقظ - إلى موقف جديد، وهو سر من هذا الانقسام ويستجيب له. فذلك الاستيقاظ يكون هو لحظة الأخيرة قبل الجنون، وهي عطة (الحالة) التي أضروا إليها في رد الفعل الذي يتقلد له القاص في آخر لوحة في القصة، يأتي صوت المتكلم

((... ووجدت عمي تقنع فيها... فيها المومة... تتزاح طيات الودم... وترى قليلا))
((... أن أحبك يا عمي... ووجدت يديها تتخمس شمرى))^(١٦)

وبسرعة، نكتشف، أن المخرج لا يكون مغلوطا البصرية فقط، وإنما بالمفسيه أيضا، فالعمة التي تستيقظ من جديد وتقل ما يريده الطفل: أن تلمس شعره وتربت عليه.

وكما نرى، فإن ذلك الصراع الذي يحدث، فسادا، يخلق، حالة مرضية، لا يأخذ شكلا فرديا- كما نعتقد- وإنما شكلا جماعيا، فالكون كله - كما اعتقد الرجل في القصة السابقة - قد قسد، ومن ثم، فإن الخروج عليه لا بد وأن يتم بصورة فعلية، ولأن الفعل هنا يكون غير وارد (الميت لا يصحب)، فإن رد الفعل يبقى الشيء الوحيد الباقي أمام العصب

حتى ولو كان رد فعل يوتوني أو- حتى - يتم عن انتقام حاد يحدث في هذا المجتمع، الذي لا يتنظر قضاء الله، بل يريد احتيال أية فرصة للتكالب على هذه الأشياء المادية الصغيرة.

هذا (الغريب) يتبد أن هذا الخروج، وإن جاء على شكل رد فعل نجسد في هذا الفصام واتخذ له فضاء خارجيا، فانه في القصة التالية (أيما الناس... يأتي على شكل رد فعل انفعالي كذلك، لكنه يرد، إلى الداخل.

إن أبو السعد الغريب (لا حظ التناقض بين الإسمين ثم التناقض بين الإسم الآخر - الغريب - والواقع الذي يتعامل معه) .. يتبنى إلى قرية يسقط فيها العملة، ولأن أبو السعد جهول المروءة وضعيف (كمود البوص) لا يستطيع مجابهة هذا العملة وأخذه من شيخ الغفر والصراف ووليس الاتحاد الاشتراكي والحاج شربيني ثم الشيخ الشاوي خطيب الجامع.

ولأن أبو السعد هنا (شريب) لا يملك المقاومة أو الصمود، فإن حكام القرية يستطيعون أن يستولوا على كثير مما يملك، ويكون في مقدمتهم الشيخ الشاوي - خطيب المسجد - الذي يستولى (على كل ما يملك الرجل - أبو السعد - من زهر الدنيا - العشرة - قراريط والبسيت والبصرة - والحمار -).

ويستخدم القاص أسلوب الترجيع - الفلاش باك - لنذكر معه تفاصيل ضياع ممتلكات أبو السعد من حتى اللحظة التي يتخضع فيها لمشيئة الشيخ الشاوي الذي يستغله ويمنع في استغلاله فيسلم له - مسطرا - ((أصبهنا - القطيع... يتغله ويضبط على المكان الذي يريته))^(١٧).

ويكون على أبو السعد أن يتذكر هذا كله ويجلسا في صحن الجامع وهو يتنهد لفصاده على نمش الشيخ الشاوي ودم يتذكر هذا كله وهو

يتنهد لسمع الخطيب الجديد عبد الملك أفسدى ابن الشيخ الشاوي.. ثم يتذكر هذا كله وهو يعمل للأفهام من أثر الواقع التقليل الذي يبيعهم ما يملك ويغير على سامع ما كان يسمع دائما من هذا الخبيث المزيف عن الظلم وأهالكاس... أحلروا زمانكم هذا فانه خير فوكرت بلاء... وانتشر شره وزايد أذاه... و... و... (١٨). والسفورة الأخيرة من هذه القصة تنقل لنا... صورة تافدة حالة (الانقسام) كما تصورها لنا دراسات علم النفس، وهي فكرة تؤثر أن نقلها لنا فيها من دلالات لا يمكن السرور عليها بسرعة، يقول القاص:

((تقل أبو السعد حينه المرينين اللائحين بين وجه الملك أفسدى... وبين الناس... ثم عاد واستقر بهما للحظات على النمش الرابض أمامه... وهز رأسه... وسمع حينه... ومخلص نفسه في كم جليبه... ثم ألقى برأسه تحت قدميه... واعتلاه... واستحکم فوقها))^(١٩)

وهذا الصراع الذي يدور داخل شكل الصراع الداخلي المكتوم، وهو صراع يعرف باسم (الفصام الحركي)^(٢٠)، الذي يتكرر في كل مرة يقع فيها صاحبه فريسة له، وصاحب هذه الحالة يبدو في التحليل السلوكي قادراً للمضي سائياً في مواجهة الضغوط الواقع تحتها، فالحاجة للاتصال للمرضى الغير أو- حتى - مع الذات بقدر كاف.

والتحليل العلمي يتنقل لنا صورة هذه الحالة من الفصام من يقول «داليوف» وأن من أهم ظواهر هذا الاضطراب المرضي أن هؤلاء المرضى يتصرفون حركيا (كائنات) حيث تأخذ اطرافهم أوضاع ثابتة لمدة دقائق وأحيانا لمدة ساعات وهي صفة تصرف بالمرئنة الشمعية^(٢١)، وهو ما يمكن أن حالة الغريب وهذا يقع في المسجد في وضع يشبه هذا الوضع الشمعي ما شاء له

المحطوب - إن صاحب هذا (الحالة) - ولنتقل ثانية هذا الوصف : ((يلقى برأسه تحت قدميه .. واعتلاها .. واستحكم فوقها)) فسيأقرب هذا الاستحكام فوق القدمين برأس ثابتة مع هذا الاستحكام فوق القدمين برأس ثابتة مع هذا الاستحكام الشمعي الذي يتحدث عنه داليلوف .

إنه استحكام صامت رغم درجات المعاناة العانية في النفس البشرية وهو - في الوقت نفسه - استحكام صامت لا يريد به صاحبه أن يتحول من هذا الوضع الذي ترك فيه حتى تحول - مع العادة وتقدم الزمن - إلى إنسان شمعي أو « فئال » شمعي لا يريد أن يتحرك قط ثانية .

إنها دائرة مغلقة لا يريد صاحبها تجاوزها فكل رغم ضيق دوائها وأقواسها .

المستقع (= الفصام) وموقف أبو السعد يكرر بشكل أكثر حدة في موقف صاحب (المتنعق) ، فكلا الموقفين يتجنان على قدر هائل من السلبية والجمود ، وهي (حالة) تحول صاحبها - كما أثبتنا - إلى فئال شمعي .

وإذا كان أبو السعد ولد سلبياً مستكيناً ، ولم يرد تغيير هذه (الحالة) قط فإن صاحب (المتنعق) - ولاشك لا لامعبر إسبا - يدغم نفسه إلى ذلك المصير رغم أنه لم يولد هكذا ، ولم يكن له دخل فيما حدث قط .

إن أبو السعد الغرب لم تسع له الفرصة للتغيير ، أما صاحب (المتنعق) فإنه لم يكن منذ البداية في مستقع الواقع ، ومع هذا ، فعين ترك له الخيار ، لم يلبث أن سقط فيه .

والفصحة تقول ، ببساطة ، أن هذا الرجل كان عيماً في حالة (وجودية) من الحزن المعض ، وأثناء تجوله في طرقات المدينة التقى بامرأة كان أظهر ما فيها أنها تحمل على الرقبة آثار غشوش ووبوها

فليلاً وشراً جلوداً ولتذكر هذا الوصف جيداً ، وتضيف القصة أن الرجل سار إلى جانب الفتاة وعاشا المحظور في لحظة ضياع مجنونه ، وحيداً ، يكتشف أنه في (المستقع) في حالة الفصام الذي وجد نفسه فيها بعد سقوطه إلى الأرض .

إن القاص يمس أنه سقط في هذا المستقع ، وظل يحيد للضرور منه ، وفي عاولة هذا الخروج راح ينضو الثوب ، وهنا ، نلتقي بمعيد من الخطأ التي تسود سطرين من أسطر القصة ، لتأتي العبارة الأخيرة التي يلخص فيها صاحب حالة سقوطه في المستقع (= الفصام) ، وهي حالة يكتشفها في الصباح حين يقول :

((عندما فتحت عيني رأيت جسدي أني جوارى عمدا .. لزجا لو رأته .. وعندما نشتت ريشه .. وجدت غشوشا على رقبتي .. وشمري جلوداً بطريقة غير مألوفة)) .

ولا يخفى علينا هنا ما في هذا الوصف من دلالة حين يتكرر في المصحوف الرقبة والشمير الجلود .

إن القاص - داخل القصة - يخرج من هذا العالم الإنسان التيبيل ليدخل إلى عالم (المستقع) بكل ما فيه من خطأ وعطية ، والسقوط هنا يجعل هذه الذات المهوشة كسا يصغف لنا علم اليقين بأنها عيا حالة (الشيزوفرينيا) ، وهي حالة تتمثل - كما رأينا - في التفكير غير المنظم والمهوش ، بالأفراة إلى قاع المستقع .

وهذه الحالة وإن بدت مغايرة للعالم السابقة ، فلها تنفق معها في (حالة) الفصام التي يعانى منها كل منها ، ويمكن أن تشير إلى التشابه الذي يمكن أن نجده عند أبو السعد الغرب ، المتمثل في (التمثال الشمعي) لتقرب به ثانية من حالة رجل المستقع ، ثرى ، إنه يكاد يجا في هذه الحالة لولا أنه يضيف إليها كذلك قدرا كبيرا من الانقسام أو التناقض بين الداخل والخارج .

وسلاحظ أن حالة رجل (المستقع) هنا عيماً في صراع متوالب ، تأتي في موقف فاني في الظاهر ، غير أنها تعكس - كسابقها - في الباطن موقفاً جدياً ، فكل الشخصيات بعد ذلك تسقط في هذا الفصام الذي مصدرة المجتمع وما فيه من اضطرابات ويسقط في امتدادها - التدرج أو البطيء - الكثير في العالم الثالث اليوم .

والآن ، بقى أن نشير إلى ملاحظة لا يجب إغفالها هنا ، هي أن حالة (الفصام) وإن بدت ، تأخذ شكلاً اجتماعياً ، لدى الفلاح (الشمعي/أبي الناس) أو إنسان المدينة (أصحب عني/المستقع) ، فلها تشير إلى نقطتين مهمتين ، يمكن أن نفرصها على النحو التالي :

١ - الفعل الإرادي
مع أن القهر كان أكبر من الإرادة البشرية في قصص (أبي الناس) ، (المستقع) ، فإن لمعة طريقاً أخرى كان يمكن أن يبنى (صراع) الإنسان ضد القوى المضادة لها ، فمعها تكن من طبيعة المواقف ، فإن طبيعة الصراع يمكن أن تجلب الإنسان هذا (الفصام) لو أنه فهم شروط الفعل الإرادي واتهم إليه .

إن الفعل الإرادي يمكن أن يكون مجدياً ضد أية قوى أخرى حق لو كانت غير متكافئة مع هذا الفعل ، على الأقل ، فإن الإرادة يمكن أن تخرج بالصراع من الداخل إلى الخارج فتضي إلى الإقتراب من هدفها .

٢ - الفعل الاجتماعي
وهذا الفعل الإرادي هو ما يمكن أن يطلق عليه (الوعي الممكن) ، فمع أن هذا (الوعي الممكن) يمكن أن يكون نتاج درجة من درجات الوعي الاجتماعي - كما يردد لوسيان جولمان في عديد من أعماله - فإن هذا الوعي يخرج من الدائرة الفردية إلى أفق الفعل الجماعي .

وهنا ، يمكن أن يتحول الوعي الفردي إلى وعي جماعي كما رأينا في

قصص (الشمعي) ، (أصحب عني) ، ففي الحالة الأولى استطاع البطل أن يترك كل شيء في لحظة (عشي) وحدها وفي الحالة الأخرى استطاع القصي أن يحصل على الحبل في الفصام (بارتوني) حين أحس بعينه تحطته (وجدها تحطني) وإن بدا هذا الحبل خارج التجسيد البشري .

ومع ما يمكن أن نلاحظه في قصص (أبي الناس والمستقع) من أن درجة الوعي لم تكن هي المستوى الجمعي ، فإن الاتجاه هنا يشير إلى أنه مع افتقاد الوعي العام يسقط - الإنسان في قاع (الفصام) الذي يتم من حركة المجتمع لا حركة الفرد وحده .

هوامش :

- (١) صلاح عبد السيد ، صراع ، أمانة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨
- (٢) Schizophrenic disorders
- (٣) د. إبراهيم حسنة ، معجم المصطلحات الدوائية والسريرية ، دار المعارف ١٩٨٥/٢ ص ١٢٢
- (٤) صلاح عبد الصبور ، الجمجمة ص ٢٤ ، ٢٥
- (٥) السابق
- (٦) ص ٥١
- (٧) ص ٥١
- (٨) لتلال ، داليلوف ، مدخل على النص ، ترجمة د. سيد الطواب وفيسره ، ط ٢ / ١٩٨٣ ، دار ماتيروهل للنشر ، القاهرة ص ٦٨١
- (٩) المجموعة ص ٥٢
- (١٠) المجموعة ص ٧٣
- (١١) المجموعة ص ٥٦
- (١٢) المجموعة ص ٦١
- (١٣) المجموعة ص ٦٥
- (١٤) السابق
- (١٥) لتلال ، السابق ص ٦٨٢
- (١٦) السابق
- (١٧) المجموعة ص ٩٢

السؤال الحائر في قصص محمد جبريل

هل .. !!

تأليف : محمد جبريل
عرض : جمال بركات

هل نحن في عصر الإغتراب
عن كل ما حولنا .. هل نحن
في زمن أصبح من يرى الفساد
أو يشم رائحة شخصاً غريباً هل
مجتمعه .. وهل يستطيع الفرد
أن يسيش بمحزول عن
الأخرين .. وهذا المعلق الذي
فتلت كل المحاولات في الفصل
عليه !

هل ظنوه سيظل حامداً إلى
الأيام .. وهل تعتبر جريمة من
يرتدي ملابس في مستمرة
للصورة .. وهذا الإستعمار
الذي دخل متسللاً إلى أن سيطر
على كل شيء .. هل يترك هكذا
دون مقاومة .. والإنسان الذي
يخضع لقمع قوياً صليحاً .. هل
يستطيع أن يتركهم ويمشي حياة
هادئة ! وإن تركهم هل
يتركونه ! والأموال في قلوبهم
إذا أراد شخص منك حريتهم ،
هل يتركونه ! هل .. !! وإلى
عالم أسئلة المبادئ والضرور ..
هل سيطر الظلم والظلام على كل
شيء حتى أنه لم يترك هناك أمل إلا
في معجزة !

وهل يأتي هذا البطل
في الأسطورة بهذه المجزأة ليسود
المدن ويضم البشر بالمجزأة !
وهل يأتي زمان يتألم فيه الفرد كل
ما يتخفى دون أن يبذل جهداً ،

ويضع الطفل يده في فم الحية فلا
تعضه ، ويمشي اللذيق مع الغنم
كأنه كليها .. هل !!

تساؤلات كثيرة تخرج بها هذه
المجموعة التي تثير العديد من
القضايا والتي يناقشها الكاتب
بأسلوب مشوق وبيانات فنية
متمكنة .. لكن السؤال الذي
يغضب أجيالاً ويضرب عنها في
معظم الأحيان هو : هل ! فهو
تارة يهجم حامداً بين طياته
الإستعمار ، وتارة يأتي وعلى
جناحه التسلل إلى الماء بالأمل ،
وتارة يأتي مشيحاً بالتحيز على
المقاومة وعدم الإستسلام .

وتتخلل التساؤلات من قضية
المرأة إلى قضية العربة والمودة
والحاصر من الأعداء ، والفساد
المستشري ، والعدل المنشود .
والرمز الواحد قد يتكرر في
أكثر من قصة ، ويقوم في كل
قصة ببنوع مختلف من دوره في
القصة الأخرى ، وإن كان غالباً
يقوم بدور التلميح (الصوت في
قصص المودة) ، والتسجيل في
و القرار ، والرائحة في قصة
الرائحة ، والسمان في قصة
السمان .. إستثنائي في أيام
الأفئدة ، والحيوان المعلق في
قصة الطوفان ، والفتنة في قصة
الاستغناء بصمود إلى
المدنية (...) .

والأشخاص أغلبهم يتحكمهم
القلق وتسيطر عليهم الحيرة
والتساؤلات التي لا تنتهي والتي
تطرح قضايا عاتية ونعاس
وستظل ناعقاً منها !!

وقد يتناول القضية الواحدة
من زوايا مختلفة بل ومتعاقبة كما
في قصتي (المودة) و (الأستاذ)
يعود إلى اللذة) عندما يمرض
لسائلة المودة في المودة يقابلها
بشخص أضاعته الغربة واستبد
به القلق وتمكنته الحيرة وأحاطت
به مئات الأسئلة ، فالكلمات
تصل إذنه هماً وعندما يحاول
فهمها أو تفسيرها يفشل في أن
يجد لها معنى ، ويسأل : هل هو
وحده الذي يسلم هذه
الاصوات ! ويخيه رفيقه في
الغربة : نعم . ويقول على باب
الطائر : أعلم أنك حزين ، ثم
يشد على يديه قتلاً :
- المغرب إذا استعد للمودة
النهائية لا بد أن يتداعى سماع تلك
الكلمات التي حجزت عن
فهمها .

فهل المودة النهائية إلى الوطن
تسب الحزن ! ربما يرد على هذا
السؤال بسؤاله جندى
الجوازات :

- هل تتيح لي تأشيرة المغادرة
أن أعود إلى مسقط !

وفي إسترجاعه لما حدث حين
صارحه (مصطفى قاسم) لمرأى
الحتم يخطورة الأمر تسامد في
دهشة :

وهل فعلت ما يستحق !
فتخبره أن الكليل يستأثمه
إيداعه السجن بلا سبب ..
ويقول له :

- جريعتك أنك ارتديت ثياباً
في مستمرة للمرة !

فيتساءل : هل يحاسب المرء
على إستقامته !

وتتضح الصورة هل
بشاعته ، فهو لا يملك أمر نفسه
وإنما الأمر للكليل . فهو الذي
يحسده وهو صاحب
الأمر .. ويوضح أسامنا سؤال

كبير : هل أصبحت في زمن يفرح
ويملك مصيرنا من عاتينا لتتفرع
من ظلمات الجهل !

والبطل عندما تتباه الحيرة
ويريد أن يسأل : هل لا بد أن
يتغير الناس في الغرب !

وعندما يلقى بنفسه بين يدي
الطبيب ، يسأله الطبيب : هل
زرت آخرين ! وعندما يعرف
المدلة التي قضاه في مسقط يقول
له : لقد أصبحت مثل مواطن
صنانياً ، فبره عليه :

- لولا هذه المشكلة التي
إتجمعت حيان !

والمشكلة تتمثل في هذه
الكلمات التي يسمعه كثيراً ،
ولا يعرف لها معنى ويفاجئه بها
ضابط الجوازات والتي لا تنهى
إلى لغة معينة ويطلق الشر من
عيني الضابط ، فليفت مستغيثاً
بن حوله فهم لا بد قد سمعوا
الكلمات . لكن الصفوف ظلت
كما هي في تراسها ، ويفادر
الطابور ملهولاً يتساءل : هل
هو حلم أم كابوس !

وبزيد من شلاله مقابلته
لمجموعة من الضاح الإسرائيليين
الذين يدوا سعداً بضمضاتكون ،
وقد علت في آحادهم الكلمات
ويحاول لمجال الموضوع .. لكن
هل يستطيع !

- كيف يستطيع والكلمات
نفسها تطارده على لسان مأمور
الجمر الذي شرع مطاوعة وبدأ
في تقلب الحجاب ويقول
أن يمشى عتيه ويصم أذنيه إلى
أن يتبته للمامور :

- مع السلامة .

والنساب الذي سحب له
العربة كانت شفته لتوكان نفس
الكلمات ، والناثق الذي أله
داخل القاعة تسلمت الكلمات
عبر حليته .. وحق الجواب
الذي يطلب منه هل الحجاب
وسببه خوفاً من أن تخرج من
فمه الكلمات ، وبالفعل يلاحقه
بها ، وعندما ييم يلقى الجرس
يردد متسائلاً : هل تقاضيه أمه
أيضاً بغس الكلمات ! وكيف

نفسه ، لكنه يصبر على الإحباط ، ويغيره أنه وقع على رسالة تحت التعليل ، فيجعله على الطبيب الضريح . وفي اليوم الخامس عشر إسئلت الطبيب للمرافق المصري أن يظل بالقرب منه ويفتح المحضر ويبدأ رئيس النيابة إلى يصل للإعتراف الضام ، وهنا يسأله ليقضي الخراب . هل بدأ منذ إشراكك في التنظيم . ويجيب المصري . اكذب ما تشاء وأوقع عليه . ويتدخل الطبيب قائلا : واضح أنه غلب كثيرا ليكتب ما كتب .

وفي اليوم الخامس عشر إلى المصري مثملاً على رجله وقد بدى الإرهاق عليه ، قدم له رئيس النيابة سيجارة ، وأمر يكسب شاي وفتح المحضر وضاعف الإبهامات الموجهة إليه ، وسأله :

هل الرسالة يخطك والتوقيع لك . ! قال المصري : نعم ، فقال له أنكوت في البداية جرد إشراكك في تنظيم سياسي ، رفع المصري رأسه إلى المكتسبتين خلف الباب الموارب ، ثم قال : كنت كاذباً ، فقال رئيس النيابة : قلبيد من البداية إذن . منذ إشراكك في التنظيم !

وتهمر القصة وتظهر القضية قائمة والسؤال مطروحا . هل يمكن في هذا الجو أن يشعر إنسان بالأمس ، وهل يمكن أن يجري تحقيق حائل . هل !

وفي قصة - تكويينات رماحية - تجيد هذا الشخص الذي يخدم الأشخاص ملموسين - الخواصية ليفي ومن اسمه - فيحصر أسرارههم وخباياهم ولكنه عندما أراد أن يتفاد ويسريخ يمتنعون ، وعندما يصبر يتركوه ، لكنه يشعر أنهم لن يدهونه يعيش في سلام ، لأن قاعدتهم أن يخلصهم من القدر حتى يموت . لأن خرج من خدمتهم قبل الموت صلحهم بتموته . وعلى التساؤلات داخل القصة ميتة موقفه بعد أن

خرج من خدمتهم ، فيسأله الإين : هل تنوي صلاة الفجر في المسجد ! فيجبه : وهل يتبع في الملاعين أن أصل إلى المسجد ! ويتيسر على البيت حالة من القلق بفقرها عوفه . وي طرح سؤالا يمكن في أحصائه هو : كيف سيصلون إليه ، يريد أن يعرف ليحاط ، هل سيترطونه بالخارج عند ذهابه للصلاة أو لقضاء أمرا ، يجمع نفسه من الخروج ويكتفي بالتقليل بين خرفته والصلاة ، يراقب من الثالثة كل من يتسكع بصواد البيت وعامة صاحب الباطو الأصفر والذي يظن الخواصية ليفي نفسه ، هل سيأتون من الباب ! يزداد رهبا ويرفض فتح الباب حتى لحصل الثور ويعطيه النقود من شراة الباب ، هل يتسلقون الموارب يخلق التوافق بإحكام ويتم عليها ، هل سيقلونه بالطريقة الحديثة بوضع شيء في حنية أحد ألباته ! يظن هذا فيقلب حنية إبه ثم يمس كالمعلم : لا بد أن أحاط لكن أبته لا يصدق كل هذا ويظن وهما ويتناقش معه إلى أن يتعب ليلنام وعندما يصحو الإين يلعب إليه في خرفته فيجده مكورا على الأرض وعيناه غلفتان في سكوت جامد غريب .

الفرد .. والجماعة

ومن قضية العزلة تصعد نصي - المستحيل - و - القرار المستحيل تحاول أحداث القصة الإجابة على سؤال كبير هو : هل يستطيع الإنسان أن يعيش بمعزل عن الآخرين ! فتجد بطل القصة وقد تناسى ومجاهل كل ما حوله وعاش في عزلة داخل الثالثة ، لكن ما حوله لا يتركه في عزله فيقتحم الصوت حياته ويتفحصها ويحاول و هو مرققة مصدرة : هل هو صرير عجلات حربة كارو في إنسانه العظيم ! هل هو صوت آلة حفر في شاية قريبة ويزداد الصوت علواً ويتسلل الخوف إلى نفسه ويسأل نفسه لماذا أفلق

الثالثة إذن ، ويبدأ في تمزيق الإخلاق فيقتل كل الأثاث خلف الباب والثالثة ، لكن كيف يتبع في أن يبعد نفسه حوله . . . علا الصوت وعلا . . . أربع السقف والجدران وأصغر السريير من تحت . . . امتنت يده كأنه يتقي سقوط الثالثة ، وأطل المجهول في الظلام بنظر ثابتة .

وفي قصة - القرار - تجيد هذا الشخص المتردد في كل أفعاله فهو حينما يصل إلى أذنيه تلك النقاش بين الزوجين المحاورين له يسأل نفسه هل أتدخل ! لكنه يستردد ويحسد من قراره - إمتثالاً - كما يعتقد بعدم التدخل ولو بالتسرف في شؤون الآخرين لكن رغبة الإخلاق تنقلب عليه فيجده نفسه يوماً أمام شقتهم ويده على الجرس ، وفي علاقاته مع أسرته وخاصة أخته عواطف التي عرضت عليه الإقتال للإقامة معهما في سفر زوجها للكونت فليها بالعرض يسأل نفسه : هل أتدخل إلى بيتها ! ويرد على نفسه بأن لا بد أن يكون في البيت رجل يصوته وآراءه وأفكاره ، ويتصل إلى بيتها ويصبح الخرف على كل كبيرة وصغيرة ، الأمر السامي في البيت ، لكن هل يستمر هذا الوضع !

تجيب الأحدث ب - لا - عندما يطوح حادة إين أعنه بإصبعه في غضب قائلاً : لقد كبرت وأرفض أن يتدخل في حياتي أحد ليحرم بالزمن وتقول له عواطف : معلوش ياهاشم فقد عاد إليهم وشارك البيت ويتصل إلى شقة خاصة ويقرر أن يجيد نفسه بأسوار العزلة لا يزود ولا يزور . ولكن هل هذا ممكن ! تجيب الأحداث ب - لا - فرغم إقامته لهله الأسوار إلا أن الآخرين كانوا دائماً يجاولون إختراقها دون تعمد . لكنها طبيعة الحياة . وفي العزلة يصيب الإنسان بالسكتات الدماغية ويمكن أحاسيس وهيمنة وقرب البداية ويسأل هذا - المصنوع - الأمر - ولا يستطيع الطبيب

إلا أن يكتب الأتراض المهدئة لكن الصوت يصبح حقيقة واقعة لا يمكن مقاومتها وتغلظ عليه الأمر لا يستطيع أن يميز بين الماضي والحاضر

ويتساءل : هل هو الجنون ! هل هي النهاية ! ومن جديد بدأ الإخلاق يفرض نفسه عليه . وتبدأ العزلة في الإنتشار عندما تسأل له زوجة السيواب بفاسطمة - هذه الفلاحة الصغيرة - تنظف البيت ، يراها شاطرة ومؤيدة وترضى إرادته القديمة بإحترام صوته ، ويبدأ المصطف عليها وشياً فقيتها تتوق الصلاة بينه وبين العلم شاكر باع الحركة ويزداد إنتمائه بالجيران مشاركا بالزاد وساعدا بما يستطيع فبدع قيمة إصال الثور للطبيب في غيابهم ويساعد أطفال الجيران في المذاكرة ويؤذن لصلاة الفجر وعند ذلك يلبس عته - الصوت الأمر - ويرفض السمع له لكنه لا يسمع ويقتع الثالثة ليتأكد : هل خبب الصوت حلاً ! هل خبب ! وتؤكد الأيام ذهاب الصوت بلا عودة وساعتها يقرر . . . يقرر أن يهاجم .

وفي عصر أصبح الفساد له أمراً مألوفاً إلى الدرجة التي لم يعد يلتفت إنتباه أحد إذا شم رائحته شخص ما يصبح شاذاً ! وهل يصبح مريضاً !

هذا ساستنقلشه قصة - الرالحة - في تعرضها لقضية الفساد في هذه الشخصية التي تأل أن يكون ترساً لأدراك دون إحساس أو تفكير فيها صوحا . . . بطل القصة لا يعرف بالضبط حق بذات الرالحة تلاحه . . . هل كانت البداية حين إضطر إلى التسوق حتى يمر السوق الرسمي !

ولها لم تكن كذلك وإن بدت في هذه المرة واضحة أكثر من المرات السابقة . . . وعند ما يسأل الجار . . . هل يصرف مصدر الرالحة بتكرس الجار وجسود الرالحة ، وعندما يتدخل مع

الأوراق التقليدية والحجرات
الغلقة ودورات المياه .. هل
تصبح مجتمعة هي مصدر
الرائحة ؟

ويسأل زوجته هل تشمين
الرائحة فتجيبه بأنها ليست
جديدة لأن بائع الأطعمة تحت
البيت قبل أن يسكنها ، ويسأها
عن رائحة أخرى فتؤكد أنها توش
المطر على الأرضية النظيفة
ويسأها عن إسرائيل في التدخين
فتضيره أنها لا تدخن أصلاً .

ليدخل الشك نفسه وسرعان
ما يتأكد من تلك النظرة التي
انتمت في غير أروانا ، وقبل أن
يناقش الأمر بتجاهه الرائحة وعن
بعد يحاول المراقبة فصر السيارة
المرسدس لتنتز الرذاذ هل ثابه
وتصل إليه الرائحة ، والطبيب
ليس لديه سوى المسكنات التي
تستمر فترة ثم لا تلبث الرائحة
أن تعود !

وعندما تعود هذه المرة لا يعود
مشكلة وإنما مشكلة تؤذي ألقه
وعينه وتحرك السعال في حلقه .
ويلفتون إليه مشغلين من المدرج
الذي يشاققون فيه المراحل
التضالفة للتاريخ الحديث وبغادر
القاعة . وقبل أن يجاوز الباب
يتناهى إليه الرجال : هل كان أحد
حراي درويشا أم يظلا وتوضح
لنا أخطر أنواع الفساد وهو إفساد
التاريخ !!

وهن فعية الاستثمار تأس
قصة - حدثت إستثنائي في أيام
الأفغاني - فالساعة استمرت
فوق البصاري - الخيال من
العلم - ألفت نظره على المباني
والخداق ، ثم هادت إلى أوروبا
بالمود ثنائية ومعهما ملايين
الأسراب من بني جنسها تغشى
الشوارع والأزقة . ومنشدة
وتنظيم الأسراب عجز أصحاب
الكان عن المقاومة ولكنهم ضلوا

إمها حالة مؤقتة - فالسكان
لا يصرف الشوق ، ثم يأتي
السؤال الخطير : هل يد السنان
نفسه لا نفس إقامة طويلة ؟
ونجيب الأحداث بمس ذلك
ببعض أضحاح أنه لم يضيق
أحدا ولم يتدخل في حياة أحد في

أول الأمر . وبدأت مجموعات
التي أُنشئت للإستثمار لتجبر
نفسها ، وتفرز من بين أشرابها
كل ما تحتاجه من جنود وعلماء
وموظفين . وأُنشئت مدارس
لصغار ، لكن هل انتهى الموقف
عند هذا الحد ؟

صحيح أن الناس إستغلوا
من أسراب السمان وتعلموا
النظام ، لكن الناس لم يتصوروا
التصرف بمثل ما اعتادوا وقلدوا
حريتهم في التصرف بقوة والتي
كانت سمة أبائهم السليقة ، فهل
يستطيعون تحمل هذا إلى
الأبد ؟ .. بقا هم الأمر خيلة في
الصوية ، نهاسوا وعقدوا
الجلسات السريية وتبين
هم - بعد نقاش طويل - أن
السكوت على المقاومة طريق
إليالجنون .

وفي قصة - الطوفان - نرى
هذا المصالحق السلي يتأسر
المنظفات بعد صلاة الفجر ،
ويسعى من مكانه في أحضان
البحر إلى الشاطئ بعد السائين في
استراحه ، يظل مظهره من الحياة
لولا هنيهة اللتين تتحركان تحت
أهداب مسترخيين ، وتبدأ حوله
النسائلات . هل هو موت ؟
ونجيب للمختصين بأن العين
لكائن بشرى ، وفي معالجتهم
لأمر يقتضون إعطائه خذرا
وإعادته إلى البحر ، ويفشل
المخضر ، هل يستخدسون
السقوات المسلحة ؟
ويستخدمونها ، ويظل . ويظل
هو على حاله ، ولكن هل يستمر
خاملا هكذا إلى الأبد ؟ يظنون
ذلك ويتوعدونه ، فيألو وهاطوا
وتخطوا تحته . لكنه يتنفض
فجأة ، ويسعى إلى الشاطئ
المقابل ويغشى الماء حوله فيفرق
كل شيء .

وتصبح الرؤية الفكرية
ل - جبريل - في
تصته - هل ! ! التي تحمل
عنوان المجموعة والتي يقول
فيها . . . إنه حتى الأصوات يجب
الاستئصالها ، ويجب أن
يقاموا . فهل يفعلون . .
هل ! ! !

« حكاية تو » فتحى غانم أزمة المثقفين في العالم الثالث

محسن خضر

الذي يحمل ملامح كبيرة من قصتي
غانم نفسه : كان الفارق هائلا
بين تعاليم ثورة وفراتز ناس .

الشخص الرئيسية في الرواية
هم

المؤلف - تو - اللواء زهدى -
متيرة الغالية - والدتي . .
« تو » نفسه يحمل خطايا الثورة
كما نفهم من الرواية - فهو -
ضحية اليتيم والفقر ويظل يعمل
داخله قوة طافية بالخائر من قاتل أبيه
وهو اللواء زهدى . . وينجس
بالعمل في النهاية بقتله على طريقة
« القتل الشهام » أي القتل
بالضخوف أو بالآلة فيموت
زهدى خوفا ورعبا من تدوين أن
يمسها هو « تو » أمانا بفموضه
يبدو ، أو يتظاهرو ، أي القتل
الأعضاء وهو ما يخلط بالشبان
الذين هم من طبقة اجتماعية
أخرى غير طبقة ، ومع ذلك
فالجيش يحرقون حقيقة وضعه
« وهو أنه ليس منهم » بل يتوقع
أعضائه اللاتي السكدي الرأقي
الذي يعمل فيه اللقي « تو » بأنه قد
يسكون جاسوسا أو من

الغيبات . . وهو يوم ذلك مقبول
من جميع أعضاء السلي : من
الكهول والشباب ، رغم أنه لم

« هل أنت جبان ؟ هل أنت
تميش في مجتمع بذلك وتتعال مع
الأخرين وتكتب هم وأنت تحكم
بالخوف واللون الذهر ؟
قصتي غانم - حكاية تو »

تبدو إشكالية المظف - السلطة
هي التهمة الأساسية في أغلب
أعمال قصتي غانم . . ويسلو
الاشكالية أكثر اتساعا وحساسية
عندما تلمق هذه العلاقة بالعالم
الثالث وحيث تكون تقاليد الحوار
ثقافة المجتمع . .

« تو » قصتي غانم هو ضحية
الثورة ، حيث قتل والده المدرس
الشجوي في سجون الثورة في
أواخر الخمسينيات .

ومع أن كاتبا كبيرا مثل قصتي
غانم يناقش قضية هذه التمدد
والخساسة من خلال أدواته الفنية
للتمكن منها إلا أن منطق الانصاف
يطلب منا أن نسأل : هل كانت
ثورة يوليو لفظ معتقلا ومزعوما
وضحايا في تقويمها النهائي ؟

ومع أن المؤلف يتحرز مسبقا في
دفع الاتهام بعدم الاتصال عندما
يتكلم على لسان بطله « المؤلف

هو الوجه الآخر للسلطة التي
تضيق ببعض معارضي النظام من
المثقفين ولكنها تفضي من الفساد
في المجتمع .. ويضع فني غاتم
تستمر أجهزة الشرطة من
الانحراف .. « ان ينهاه هو بمثابة
الادارة المصانة التي تتم لديها
الاتصالات ، وتمتد فيها
الانفصالات ، أما التنفيذ ففى أماكن
أخرى ، هذا شرط أساسى لفساد
استمرار صلتها البردية بشرطة
الآداب ، والشرطة بالمقابل
« لا تستطيع أن تقبض على كلى
موسم فى البلد ، ص ٨١ ، ولا
ضالت السجون بين ، واضطرت
الدولة إلى بناء عشرات السجون
الجديدة أن قوة شرطة الآداب
لا تعبرى وراء كل موسم ، انه
يكفيها أن تسيطر على الموقف ،
فالدهارة تستل موجودة ، ومن
المستحيل منها ، ص ٨٤ .

وزهدى يحال إلى التضاد نتيجة
لمصباح المعتقلين في السجن
ويكشف أدلة النظام من بضاعته ،
وضيق ألقه في فهم واجباته بصرف
النظر عن الخبايا والضايقا ،
وبرحم أن والد تو تحده عند القبض
عليه ، ورفض التجرد من ملابسه
مثل زملائه المقبوض عليهم ما دفعه
النظر عن الفلتك به ، ولق أقوى وأرواح
أجزاء الرواية يصف فني غاتم
موت صاحب الجبدا ، القاشور -
كألاشجار - يموتون والقين ..
وبكلمة واحدة : مزقوة تشهد
لوحه من العصر الحجري ، مشهد
القتل من معارضي النظام ، رجل
قال لا للسلطة ، ولعل أن يموت
من ضرب رقبته ، والرجل مات
والقا ، وان جسده المربع احتفظ
بتوازنه لقصة من الوقت فلم
يسقط ، وعندما سقط الجسد ،
كسان بسبب ركسات في بطن
الركبة ، فاقنت الرجل ، فتدعى
الرجل على رقبته وجسده قائم
متصب ولكنة كان ميتا ، ص
٨٥ .

انه صرخة لكل قوى القهر
والبطش التي تمهد حقوق
الإنسان .. ويظل زهدى عتقا
بداخله باعجاب كبير للرجل
الوحيد الذي تحده في حياته - والد

السلطان والفساد ، فلما ولف يمثل
المثقف المعاصر في مقابل والد تو
الشورى الأجيال السلى يقتل من
أجل مبادئه ..

○ اللواء زهدى / السلطة

نجح فني غاتم في رسم
شخصية تو واللواء زهدى ويمث
فيها الحياة فوق السطور ... يمثل
زهدى عقلية العسكريين الذين
يملكون القوة والبطش ويطلبون من
الآخرين الطاعة والانصياع فهو
يمث مثله الأعلى في هنر ، ما زال
هنر بالنسبة له هو هنر العظيم ،
القهر الذي لا يقهر ، ص ٥٦ .

وهو لا يؤمن بأى معاملة إنسانية
للمعتقلين من خصوم النظام ، لماذا
تخدع أنفسنا ، ونقول أن
المساجين يجب أن يساموا معاملة
إنسانية ، هذا كلام ساذج ، ص
٥٩ .

يل يعتقد زهدى أن أخطر
التهديدات التي توجه للبلاد مستغل
ليس القسوة وتعليب المعتقلين ،
بل الأهم بعدم الخبرة في التعامل ،
ص ٥٨ .

ومهمة قبضة السلطة أو أداة
النظام هو تضيق كلى الخصوم
بلا رحمة هو مخلوق كل مهمته في
الدنيا القضاء على هذا الشيء الذي
اسمه رجولة ، وإن هذه الرجولة
وهم ونكتة يندع بها الناس
أنفسهم ، وفن التعليب أن تصل به
فعلا إلى حالة الموت ولكن دون أن
يموت ويحد على الوجه الآخر
سلوك زهدى ملين ، فهو يسط
الحماية على من يترتب عليه الدامنة
الضاحكة والتي تفسر منزلا
مشبوها ..

ول لحظة صدق يعترف بسلوكه
المحب ، اعترف أن مشول عن
جلسات المجلس .. أنسا الذى
جملتك تستملون لما أنتم فيه من
ضباب ، ص ٧٠ .

وميزة في نظر زهدى يعرفها
جيدا : امرأة تتاجر بالأراض تبيع
نفسها وتبيع أبنتها لتكسب من
الدعارة ٨٢ ، وأصبحت امرأة
جربة سافرة حريفة في السفالة ص
٨٤ .



بيننا العلاقة بين « تو » واللواء
زهدى علاقة « الثور - التكفير من
الذهب » وخاصة أن زهدى فشل في
تربية ابنه حسن ، الذى هاجر إلى
الخارج وتركه وحيد بعد سوء
التعامل المتكرر بينهما .

« كان زهدى يبتغى تو ليرضى الله
عن ابنه ، ويضع أمامه السبل
ولكنه هو يواجه الموت لم يعد يعنيه
إلا نفسه ، وأحسن الله الله يتخلى
عنه ، فخلصا وهجمت عليه
السواوس كالمسيحيين الفتاكه
فلمرتته .. كان يحمل جرثومته
مهلكه في نفسه ، وهى التي
قتله .. »

إذن فزهدى الذى فتك بأسيره
المدرس الشيوعي في المعتقل شعر
بجرم ذنبه ، وكان يحاول التكفير
مع فعله من خلال ابنه ضحيته أو
« تو » . والمؤلف يتخوف من عقابه
العلاقة بين تو واللواء زهدى ، فإذا
كان تو يسعى لقتل أبيه من قاتله
اللواء زهدى ليقوم لأبيه ، أن قتل
اللواء زهدى لن يصلح البلد ولن
يقم العدالة ، ص ١٠٩ وإذا كان
تو يمثل الجيل الجديد ، وزهدى
يمثل السلطة ، وميزة يجعو مثل

يتجاوز الخامسة والعشرين و « تو »
ضحية الثورة يكره السلطة و فنته
ارتكارها من البوليس ، يكفى أن
يرى الواحد منهم ليحول إلى ثور
هائج تلوح أمامه باللون الأحمر ،
ويعتبر « تو » باحثا
للشرطة .. أن يشعر بالانحياز
لأمام السلطة ، ولكنه يريد الانظام
من القوى القائمة التي قتلت
آباءه .

« أنا معترف بأن شعته ،
وموف أشده - ضابط الشرطة -
أنا لا يسعني شيئا .. لأن
ولا وزير داخلية ص ٢٢
العلاقات التي تربط أطراف الرواية
تحتاج إلى مزيد من التعامل ،
يسمى المؤلف وراء « تو » ليحمل
غرض شخصيته المتعصب عليه
ولا بد أن تو كان يحمل في داخله
شيئا يعطى إليه .. لعل شمعت
لهذا الشيء على نحو غامض ، في
نظراته أو في لهجته السريسة
المتعلصة ، ص ٤٠ لم يرد الكاتب
أن يسعى من خلال مثل « تو »
والدنو - اللواء زهدى ، أن يصل
إلى ناعمة مريحة من صلالة المثقف
بالسلطة ..



الدفء

محمد كمال محمد

دخلتني الكلمة تستطقي .. طامتها وسكت ..
حين قالت ما يشغلك ، لا أسمعك تتكلم .. كانت
الكلمة استقرت جنب القلب ككرة من الثلج ..

في الشرفة وقفت لآيسة الجليلاب ، وكنت أوصيتها ألا تترك
الباب مفتوحا ، فلفح الهواء يلدغي .. تطلعت للسما ،
وانخفض بصرها تجاه الأفق المتواري خلف البيوت المرتفعة
التي تزيد الشارع المختنق ضيقا .. عادت تجلس صامتة ..
وكنت أنظر في عينيها أود أن أشهد سماء تلد الشمس في
الصباح ..

جلست معها القميص وهي تقوم هذه المرة .. بعدها قامت
مترتين خارجة إلى الشرفة الباردة .. تتحسس القميص
وتتمصر بقايا الماء المتجمّع في يافته وأساور أكامه ..

ذهبت في المرة الثالثة تطل على السماء .. عادت منهلة
تقول تمزق الثوب الكبير .. تباعدت قصصه .. صفت السماء
ولمعت النجوم المتفرقة .. استدركت تقول ليس كلها ، ثمة
الكثير منطفيء لكنه يظهر في البعيد ..

في ارتياح ألقت بنفسها على المقعد أمامي .. قالت راضية
سيكون القميص في الصباح جافا .. والمكواة القديمة تعانده
لكنها تسخن ، فلا حاجة للقلق .. البرد قاس حقا في الصباح
الباكِر .. لكنك ستلبس القميص وتستدفئ ..

صمتت ..

نظرت في وجهها وكانت عيناها خارج الشرفة ..

تشكلت اللوحة واكتملت ..

نامتها منكسراً ..

خرجت زوجتي إلى الشرفة بجليلاب المتفتح حول جسدها
الناسل ، جفت بذيل الجليلاب ذراعها المشمرين من بلل
الماء ، ثم أطلت على السماء ..

كان قميصي المصق يتكوم داخل الحمام في طبق الصباح
الغويط مغسولا ، وعصر النهار الشتائي مندرا بالكثير ..

من الشرفة كانت تأتي كلماتها هن قطع السحاب التي
تشكل أنواليا كبيرة هائلة الأحجام .. يستطيل الثوب منها
وينداح تسجعه كمطاط ..

تتسع أكامه عرضاً وتمتد طولاً .. ثم استحالت السحاب
كله ثوبا منقوشا واسع الأكام ..

أغلقت الشرفة ودخلت تلبس خولها أن يسقط المطر ،
ليستحيل معه نشر القميص ..

مضت بالمشقة تغذ في البالوعة ماء الغسيل المنساقط على
أرض الحمام ، وثمة فتق كبير في الجليلاب يبين تحت إبطها ،
مخسسته بأصابعها مكتشفة .. ثم بعد أن فرغت خلعت
الجليلاب وقعدت ترقق الفتق ، وتلفت تجاه الشرفة في
تربق .. وتعود متعكرة النظرة ..

السحاب ثوب منقوش ؟ .. تلمس إلى الشيء السذي
تريده .. منذ بداية الشتاء تدارس تديره معا بلا فائلة ..

ظلت وحى .. وطال الشتاء ..

قلت لها لتصبر .. وكنت شمعت ..

قالت بإتسامة كسيحية نطاول حبل الصبر من أجل ثوب

لا غللك الاستغناء عنه ..

١١٠
● القادسية
السنة ٩٧
١٢
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



فن تشكيل



ونظراً لأن الفنون العربية حضمت
لقرون تختلف الثقافات التي عاشته البلاد
غسلت فترات الاستعمار فسان الصلة
انقطعت بين ما تم اجتازه من تراكبات
وعبروات فنية عربية عبر سنوات النهضة
والازدهار بتراتها الحضارية التي المتميز
وبين جيل الرواد الذين أسسوا الحركة الفنية
العربية المعاصرة باستثناء الوحي العربي
والقومي الذي اكتشف أعمال الفنان محمود
غنتار في مصر الذي انعكست في أعماله
ملاحم من الفن المصري القديم ، ومحمد
راسم الجزائري الذي أحاد إحياء ما اندثر
من فن التصوير عند العرب الأقدمين
فاستلهم أنواع أعمال الفن التصويري
المعاصر ، وبخلاف ذلك فقد جاءت
الاتجاهات الفنية في معظم البلاد العربية
انعكاساً لجميع الاتجاهات الأوروبية المعتمدة
من الواقعية وحتى التجريدية .

• حول معرض الفنان محمد بغدادى

منمنمات عربية .

وعلى الرغم من أن التأثير الأوروبي
استمر بدرجات متفاوتة بعد حصول الدول
العربية على استقلالها منذ منتصف هذا
القرن ، فإن بعض الاتجاهات الفنية العربية
تخلت تماماً عن أي علاقة تربطها بفهوم
الفن الأوروبي لكي توطد علاقاتها بجلود
الفن العربي فأخذت من النقوش العربية
والخط العربي ومن الفنون الشعبية والأدب
وأساليبها ما أحاد لبعض هذه الاتجاهات
شخصيتها العربية الأصلية .

ومن هنا فإن هذا المعرض ربما يكون
واحداً من هذه المحاولات لربط الفن العربي
بجذوره ومناخه الأصلية وقد يكون
التزاوج هنا ما بين الزخارف العربية والخط
العربي والفن الشعبي محاولة أخرى لإيجاد
صيغة ملائمة لاستيعاب هذه العناصر
الثلاث في إطار عمل فني واحد .

إنها محاولة ، ولكنها بسيطة وواحدة قد
لا تصبح ذات جدوى لو لم تنمها محاولات
أخرى من كل المهتمين بتأكيد هذا الاتجاه
ومحاولة إيجاد هوية عربية لفننا التشكيلي .
إنها محاولة ولكن محاولة واحدة لا تكفى ♦

انظر صور الموضوع

من صفحة ١١٣ : ١١٦

أى عطفها وتركت عليها أثراً كالكتابة ،
والنمنمة هي الخطوط القصيرة المتقاربة .

وعلى هذا النحو فإن ما يقدمه هذا
المعرض لا يخرج كثيراً عن هذا المعنى فإذا
كان المقصود بالمنمنمات هو النقوش
والكتابة المزخرفة

وعندما يكمن التصنيف في بعض كتب
تاريخ الفن على أساس ديني فيقولون الفن
المسيحي واليهودي واليهودي دون الإشارة
إلى الفن الإسلامي على أساس أنه متعدد
الجنسيات . . . وبذلك يكون الفن العربي
فلقاداً لهوية !!

وعندما بدأت النهضة الفنية في مصر
الحديثة في مصر على يد جيل الرواد عام
١٩٠٨ استعانوا في تطوير حركة الفن
التشكيلي العربي بكل ما أنتجه المدرسة
الفنية الأوروبية سواء من حيث الأسلوب
أو المضمون أو التقنية .

أثار اسم هذا المعرض (منمنمات
عربية) كثيراً من التساؤلات حول هذه
التسمية ودلالة هذا العنوان وأرباطه تراثياً
بنوع عديد من الرسوم التصويرية التي
ازدهرت في القرن السابع الهجري في عديد
من المدارس التي تتحق بها فن التصوير
العربي الإسلامي التي كان من أشهر
مبدعيها : يحيى بن محمود الواسطي ، و
كمال الدين بزاز .

وعلى الرغم من أن هذه التسمية لم تكن
في الحسبان وإنما جاءت عفواً لحاظاً أثناء
محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض
إلا أن هذه التساؤلات دفعت بالمفكر نحو
البحث عن أصل هذه الكلمة

فلننتم هو الشيء المزخرف المرقش ،
ويقال ككتاب منمنم : أى مستنقوش
ومزخرف ، ويقال غنمت الرمح الرمال :



وهذا يعني أنه كلما زادت ممارستنا للحرية اقتضى ذلك زيادة في حرية المؤلف ، مما يجعل الحق الأدبي يعمد في نهاية الأمر إلى مدى حرية الإنسان .

على ضوء تلك الفكرة نستطيع أن نذكر حركة المعارك التي ما زالت تدور أحياناً في مجتمعات العالم الثالث ، وبين جالياتهم التي تعيش ماضياً في قلب العالم ، بينما لا تزال تعيش لكرباً حبيسة إطرارها الثقافية الجامدة ، احتجاجاً على عسرة بعض المبدعين لحريتهم المطلقة في التأويل والترميز وإنتاج الدلالات الأدبية على حالة المناطق الحساسة في الوجدان الإنساني ، فأبناء هذه الجاليات لا يطيعون من يستلهمهم لممارسة إمكانياتهم الخلاقة في توسيع رقعة حريتهم مع المؤلفين ، ومن ثم يصبح وضع هذه الأعمال ، اعتماداً على مبدأ جماليات التلقي ، ملغماً بالمفارقة ، إذ يتحسم في الدفاع عنها أفراد ومؤسسات من استشرت في كفايدهم الثقافية هذه الحقوق ويرفضها بمعصية شديدة آخرون من يجرح مشاعرهم بدل تعديلها .

وتثير هذه المفارقة إلى تناقض قاطع في وهي هذه الجاهات ، فهي تريد ممارسة الحرية بمسئولياتها السياسية في الدفوقراطية الصحفية ، والإقتصادية في الكسب الحر والإفادة من أدوات الإنتاج المتقدمة ، والإجتماعية في الحياة الرأبئية المنظمة ، أما على المستوى الأيديولوجي الحميم فهي ترفض انتظام الحرية كبنية متماسكة مطردة . وهي بذلك تعبر بتلقائية عن انتمائها الختمي لمستوى الوحي في مجتمعاتها الأم ، كما تبوح بتقصير في استمداها التاريخي لممارسة الحرية كلون من ألوان تحقيق جاليات الفن ، على حد تصور عجل الذي كان يقول « إن أسمى مضمون تقدر الذات على نقله هو مضمون الحرية ، التي هي أرفع تعين للروح من وجهة النظر الشكلية ، فهي تعني زوايا كل بؤس وشقاء . وتصلح الذات مع العالم الذي يندو في هذه الحالة مصدراً للإشباع والرسى ، وإغترافه كل تعارض وتناقض » .

ولعل هذا الموقف المحدد يؤكد بعد المسافة بيننا وبين ممارسة حقوقنا المتماكة في حرية الإبداع كآرثي شكل يؤسس لتتميم الوحي بمحتمة الحرية في مجاليها المبدئية

حرية الإبداع

د. صلاح فضل

كتب بابلو نيرودا في مجموعة أناشيده النظرية العلوية تشيداً بدافع فيه من حرية المدح تجاه القارئ الناقد ، خاصة إذا كان متعلماً ومتعللاً ، يقول في مطلعه :-

كتبته خدمة أبحاث

أولها أحضر

والثاني مثل رفيف الحيز مدفوء

والثالث بيت مشيد .

كان الرابع مثل الخاتم .

أما الخامس فقد كان

كالبقي الحافظ

وبعد أن نظمت

لنفتحن ناره

لم يعض في تصوير كيفية إنكباب هؤلاء النقاد على تشريح أبحاثه ، وقطعهم هروفاً ، ومظهرهم السطري وهم يحاولون استخراج مكنوناتها دون جدوى ، بينما طارت عصافيره الشعرية إلى أوكار الناس البسطاء الذين تغلوا وجدانهم حباً وحبّة برؤيتهم ، وقسمهم نفوساً الحيلة بسماحها ، دون أن تعدل نتائج التشريح من حقائق الفن الطليق ، أو تؤثر على درجة تلوّنه بالبداهة الغفوية المباشرة .

وعندما يصبح ارتباط المدح بهذه القوى النظرية الكاسنة في وجوده الإنساني ،

ويحسن رؤية مجاليها التاريخية المحددة ، ويتجسج في تمثل عناصرها الحسية ، ويصل إلى المستوى الذي يمكنه من أن يلتقط في إبداعه إشباع الحياة العميق ، ويحشد أشواقها النغرة ، فليس له أن يتوقف ليتساءل : ماذا سيؤول الناس عن هذا الوليد الجديد ! وهل ياترى مشروق لهم ملاحه وتعلب عندهم معاشرتة ، بل عليهم أن يستقبلوه دون شك في مشروعية وجوبه ، مادام قد تخلق في رحم الحياة التي يتنمون إليها .

والإبداع الأدبي وليد طبيعي لحركة الثقافة المتبقية من قلب الواقع ، وهو في نفس الوقت تمثيل له ، وتحريك لحوازيته ، ومظهر لخبراته ، فلا بد أن يتجسج بعض عناصره ، ويقسم خلاقة جديدة معها ، ليست ودوداً بشكل دائم ، بل ربما كانت عدائية صريحة ، لكنها تسفر دوماً عن إتساع رقعة الحياة ، وتوهج حركة التاريخ . فالصراع الذي يخوضه المبدع مع ما استقر في تصوراتهم من هياكل ثقافية أولاً ، ومع جميع السلطات التي تفرض أنماطاً ثابتة عليه ثانياً هو الذي يخفزه لتصديق مشروعه الجديد ، ويخيه على عسرة أقصى درجة لحريته في البحث عن التجسيد الخلفي لروحيته ، والمثبور على أنواته الخاصة لإنتاج مشروعه الإبداعي المتعين .

فهر أن تلك الحرية الإبداعية مرتبطة جذبياً بحرية التلقي لدى من ترسل إليهم الرسالة الأدبية ، وفي هذا يقول الناقد « بلاتشو » : إن الكاتب يستعين بحرية القارئ كي تشترك معه في تنفيذ إنتاجه ، فيبدو العمل الأدبي نتاج مسعى للشرع عوضاً عن قصد لذاته ، فهو شعار للتعاون الحريين القارئ والمؤلف ، ومن ثم حرية البشر عامة .

• حول معرض الفنان محمد بغدادی منمنمات عربية .









مشهد من قرية جنوبية للفنان اللبناني حسن جوني



مصريات الفنان المصري محمد قطب

